CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS



MADRID 361-362
JULIO - AGOSTO 1980

CUADERNOS HISPANO-AMERICANOS

DIRECTOR

JOSE ANTONIO MARAVALL

SUBDIRECTOR

FELIX GRANDE

HAN DIRIGIDO CON ANTERIORIDAD
ESTA REVISTA

PEDRO LAIN ENTRALGO
LUIS ROSALES

DIRECCION, SECRETARIA LITERARIA
Y ADMINISTRACION

Instituto de Cooperación Iberoamericana
Avenida de los Reyes Católicos, 4
(Ciudad Universitaria)
Teléfono 244 06 00
MADRID-3

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Revista mensual de Cultura Hispánica

Depósito legal: M. 3875/1958

361 - 62

Dirección, Administración y Secretaría:

Instituto de Cooperación Iberoamericana

Avda. de los Reyes Católicos, 4

(Ciudad Universitaria)

Teléfono 244 06 00

MADRID

INDICE

NUMERO 361/62 (JULIO-AGOSTO 1980)

HOMENAJE A QUEVEDO EN SU IV CENTENARIO (1580-1980)

Págs.

ARTE Y PENSAMIENTO

NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de notas:

Sección bibliográfica:

Cubierta: ALEJANDRINA.

Imp. FARESO, S. A. - Paseo de la Dirección, 5 - Madrid-29

HOMENAJE A QUEVEDO EN SU IV CENTENARIO
(1580-1980)

QUEVEDO Y LA CONCIENCIA LEXICA DEL "CONCEPTO"

Tal vez resulte extremoso fundar exclusivamente sobre el peculiar alcance de la competencia lingüística en esos hablantes privilegiados de las lenguas que son siempre los grandes literatos todo el mérito artístico o la razón última del ser estético de sus obras. Evidentemente, hay mucho más, variando entre cada caso personal y no poco también entre el tipo de género literario o de discurso artístico abordado. Sin embargo, si aceptamos de buen grado que «no todo es cuestión de lengua», estamos—al menos yo lo estoy personalmente—igualmente persuadidos de que lo que define la especificidad de un discurso literario, y no digamos poético, es «ante todo» su especial sensibilidad a los problemas del lenguaje. En tal sentido, Quevedo ofrece quizá uno de los testimonios más llamativamente ilustrativos de esta tesis.

Pero la tarea de probar exhaustivamente las afirmaciones anteriores, siquiera sea para el caso exclusivo de Quevedo, resultaría desproporcionada a la extensión y alcance de un trabajo como el actual. Lo que no quiere decir, sin embargo, que, por ardua, la labor deje de ser imprescindible y urgente. Por hoy me conformaré con ilustrar un solo dato de esa singularísima competencia o sensibilidad idiomática de Quevedo. Pero elegiré una de las muestras más significativas: el *concepto,* y en general el campo léxico del conceptismo, que constituían de una parte el horizonte de actividad más propio de Quevedo, al tiempo que se presentan como una de esas «zonas de ejercicios» de consumo más topificadas para la sociedad de la época. Lo que para el uso, el desgaste comunicativo y el abuso léxico de nuestros días pueden significar términos como estructura, coyuntura, consenso y dramatización lo representaba, y seguramente en grado aún más exagerado, el conjunto terminológico vinculado a *concepto* y sus derivados dentro de la sociedad literaria contemporánea de Quevedo.

Todos los historiadores de la Literatura parecen persuadidos de la imprescindible necesidad de aclarar definitivamente el alcance histórico-literario de la moda conceptista, que, bajo diferentes denominaciones y

modalidades de ejercicio, dominó la literatura española y europea en dilatados períodos durante el siglo XVII [1]. Sin embargo, un ejercicio reflexivo de muchos años en torno al tema me autoriza a confesar que lo mucho hecho no puede considerarse todavía absolutamente satisfactorio. Baste con decir, para evitar escándalos, que carecemos de una definición satisfactoria del artificio conceptuoso ajustada a las posibilidades y exigencias actuales de la Lingüística, la Retórica general y la teoría de la metáfora [2]. Añádase, además, que nadie ha elaborado una tipología exhaustiva de las modalidades performativas de la catacresis conceptista, para lo cual contamos, sin embargo, con los preciosos índices retóricos contemporáneos de Tesauro y Gracián. Adviértase, por último, que falta una historia debidamente documentada sobre la génesis y evolución de la conciencia teórica y el cultivo artístico del conceptismo [3]; desde sus enmarañados antecedentes en el curioso cruce de tecnicismos que se produce entre la Poética y la Retórica clásicas, a la generalizada difusión del *concepto* como contenido fundamental retórico-elocutivo, que se produjo básicamente durante el segundo y tercer decenio del siglo XVII en España.

---

[1] Recordemos que el conceptismo en su dimensión de escuela histórica, y especialmente en lo que hace a sus diferencias y similitudes con el culteranismo, ha sido bastante estudiado por MENÉNDEZ PIDAL, DÁMASO ALONSO, LÁZARO CARRETER, SARMIENTO, FÉLIX MONGE, etc. Igualmente tanto la esencia literaria del concepto como metáfora catacrética, como la ilustración con las clasificaciones de la retórica clásica de algunos tipos de conceptos, nos permiten contar con un cierto bagaje caracterizador del recurso. Cfr. al respecto dos trabajos recogidos en los *Estudios de Menéndez Pidal,* uno de ALEXANDER A. PARKER: «La agudeza en algunos sonetos de Quevedo», en Estudios de *Estudios dedicados a Menéndez Pidal,* Madrid, 1952, vol. III, págs. 345-360, y F. LÁZARO CARRETER: «Sobre la dificultad conceptista», después incluido en la colección *Estilo barroco y personalidad creadora,* Salamanca, Anaya, 1966, págs. 11-60. Por último, juzgamos muy interesantes, si bien hasta ahora no llevados a cabo de un modo sistemático exhaustivo para el *concepto* y su grupo semántico, los intentos de análisis léxico de ANDRÉE COLLARD en su obra *Nueva Poesía. Conceptismo y culteranismo en la crítica española,* Madrid, Castalia, 1967.

[2] Cfr. J. A. MAZZEO: «Metaphysical poetry and the poetic of correspondance», en *Journal of the History of Ideas,* XIV, 2, 1933, págs. 221 y ss.; S. L. BETHELL: «Gracián, Tesauro and the nature of metaphysical wit», en *The Northern Miscellany of Literary Criticism,* Manchester, 1953 (Otoño); M. J. WOODS: «Gracián, Peregrini and the theory of topics», en *The Modern Language Review,* LXIII, 1968, págs. 854-863, y del mismo autor, «Sixteenth-century topical theory: some Spanish and Italian views», en *The Modern Language Review,* LXIII, 1968, págs. 63-73.

[3] Para el ámbito español, los estudios existentes no trascienden en ningún caso el período de pleno ejercicio artístico consciente de la moda. Cfr. FÉLIX MONGE: «Culteranismo y conceptismo a la luz de Gracián», en *Estudios... para celebrar el III lustro del Instituto de Estudios Hispánicos de Utrech,* 1966, y E. SARMIENTO: «Sobre la idea de una escuela de escritores conceptistas en España», en *Homenaje a Gracián,* Zaragoza, Instituto Fernando el Católico, 1958. No deben olvidarse, aunque centradas en un problema más concreto, las consideraciones de R. MENÉNDEZ PIDAL: «Oscuridad, dificultad entre culteranos y conceptistas», en *Castilla, la tradición, el idioma,* Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1945. En otras áreas nacionales, por lo que se refiere a Italia, cfr. BENEDETTO CROCE: «I trattatisti italiani del concettismo e Baltasar Gracián», en *Problemi di Estetica,* Bari, Laterza, 1940. Con posterioridad véase: L. ANCESCHI: «Le poetiche del Barocco letterario in Europa», en *Momementi e problemi di Storia dell'Estetica* (Parte primera), Milano, Marzorati, 1959; G. M. TAGLIABUE: «La Retorica e il Barocco», en *Atti del III Cong. internazionale di Studi Umanistici,* Roma, Academia dei Lincei, 1955, págs. 119 y ss.; EZIO RAIMONDI: *Letteratura barocca,* Florencia, Olschki, 1961. Análogamente, la última obra monográfica que conocemos sobre el tema se mantiene en un ámbito de consideraciones que tampoco desborda el habitual; el trabajo de KLAUS-PETER LANGE: *Teoretiker des literarischen Manierismus,* Munich, Fink, 1968. Para el estudio del fenómeno, en muchos aspectos análogo, de la poesía metafísica inglesa, cfr. el estudio de MAZZEO citado y la obra general, más reciente, de G. WILLIAMSON: *The Metaphysical Poets,* Londres, Thames and Hudson, 1966.

Al conjunto de las tres líneas básicas de aclaración que acabo de exponer he dedicado buena parte de mis investigaciones durante los últimos años. Se trata del apartado conceptista dentro de mi estudio global sobre la Retórica del Barroco literario europeo, a cuya publicación espero dar el definitivo impulso en los próximos años, una vez que he puesto ya a disposición del público los dos volúmenes de mi *Formación de la Teoría Literaria moderna,* los cuales ofrecen el imprescindible soporte previo de reflexión teórico-estética sobre los momentos inmediatamente anteriores del Renacimiento y el Manierismo. En este artículo adelantaré algunas notas significativas para centrar la complejidad del fenómeno conceptista, cuyas aguas navegó la genial conciencia lingüística de Quevedo con tino y seguridad idiomáticas sobrecogedores.

* * *

Quizá no sea ocioso remontarse a los orígenes doctrinales del problema significativo que determinaron, en buena parte, la angustiosa complejidad de la situación sociolingüística en que se movía Quevedo.

El punto de arranque, naturalmente, deberá ser la misma *Poética,* de Aristóteles. En ella el tecnicismo διάνοια, traducido después por *sententia,* representa el «pensamiento» global de la obra, es decir, su entramado y tasa intelectual; fondo sólo aislable, como es natural, desde un punto de vista meramente teórico respecto de su realización idiomática, λέξις[4], y del argumento o esquema de acontecimientos que en la enumeración de partes cualitativas de Aristóteles corresponde a la «maraña» temática o μῦθος, traducida habitualmente al latín y al castellano por el tecnicismo *fábula*[5].

En el esquema operativo de las categorías anteriores la διάνοια se actualizaba en pensamientos capitales en las obras trágicas griegas puestas en boca de los personajes, en cuyos pensamientos el autor cargaba todo el mensaje dramático de manera explícita. Al mismo tiempo, los discursos intrascendentes y meramente relacionales que los rodean constituyen estructuras de sostén, donde no se manifiesta con énfasis explícito equivalente al fondo intelectual incorporado. Es por esta vía como el tecnicismo poético διάνοια se va aproximando cada vez más, en lo que respecta a los objetos que designa, al tecnicismo retórico-filosófico γνώμη o verdad general, proverbio universal, o más apropiadamente

[4] Sobre el tecnicismo *concepto* recordemos las precisiones generales de M. METSCHIER: «*Concepto* und Zitat», en *Romanische Forschungen,* LXXIX, págs. 152-157.

[5] Cfr. ARISTÓTELES: *Poetica,* 56, *a,* 36-37. Véase aquí la referencia caracterizadora de διάνοια. Ilustra el concepto de διάνοια, pero desde puntos de vista diferentes del nuestro, A. M. DALE: «Ethos and διάνοια, in the Poetics», en *Proceedings of the London Clasical Society,* Londres, University College, 1, 1947-1952, 4.

sententia en su traducción latina, con la que, como acabamos de ver, no tuvo originalmente otra relación sino, en todo caso, la del todo con una de sus partes. Valor éste que aparece demostrado sin posibilidad de discusión en la ocasión en que ambos tecnicismos — διάνοια y γνώμη — son puestos en contacto en la *Poética* [6].

Desde la *Poética,* de Aristóteles, la διάνοια, tecnicismo de gran precisión, se desdibuja completamente merced a la mala interpretación de ella que permite el oscuro texto aristotélico [7], y muy singularmente a causa de los equívocos suscitados por una poco apropiada traducción latina, *sententia,* en la que se confunden la fórmula poética διάνοια, armazón intelectual de la obra extensa o simple concepto en las composiciones líricas más breves, con la fórmula retórica γνώμη o verdad general, expresada como «dicho ingenioso».

En su *Retórica* desarrolla Aristóteles toda una casuística en torno a estas nociones; a veces centrada en la precisación de términos, distinguiendo el *ejemplo,* παράδειγμα (1393.*a* 26-29*a* 21), del *adagio,* γνώμη aseveración universal (1394.*a* 21-95*b* 22), que se recomienda sea expresado lacónicamente; y finalmente del entimema, ἐνθύμημα (1395*b*. 22 y ss.), definido como una modalidad silogística distinta del silogismo dialéctico. Formulaciones todas ellas susceptibles de ser englobadas en la práctica bajo el concepto común de «sentencias», pero que, como se ve, tienen una acepción absolutamente más concretable y circunstanciada que el elástico tecnicismo poético διάνοια.

Por otra parte, la *Retórica,* de Aristóteles, inaugura y especializa ya inseparable una dimensión taxonómica de lugares comunes dentro de la *inventio,* de entimemas en la *dispositio* deliberativa y de dichos ingeniosos, *facetiae* de los latinos, entre los recursos de la *elocutio.* Cobra cuerpo, en definitiva, la ciencia retórica en gran parte como un sistema-depósito de lugares comunes de varia especie, constituyendo constelaciones de elementos invariantes susceptibles de ser conceptualizados en virtud de unas mecánicas prefijadas de utilización.

Dentro de la Retórica latina el fenómeno más destacable es la confusión bajo un solo término del tecnicismo retórico y del poético. No obstante lo cual, Cicerón se muestra bastante interesado dentro del campo de ambos términos, por precisar los matices que responden a las distinciones aristotélicas, separando, por ejemplo, las sentencias, de base más bien entimemática, de los «provervia» [8]; y a su vez de los «loci»,

---

[6] *Ibid.,* 50, *a,* 5-7. Contextos que refuerzan igualmente el sentido global de διάνοια, son los de la *Retórica,* 1404, *b,* 17-20, y 1415, *a,* 11-12.

[7] Creo haber contribuido positivamente a la aclaración de este oscuro pasaje aristotélico. Véase mi trabajo *Texts and Sentence,* en J. S. PETÖFI (ed.), *Text vs. Sentence. Basic Questions of Text Linguistics,* Hamburgo, Buske, 1979, vol. I, págs. 24-42. Concretamente págs. 34-35.

[8] Cfr. M. T. CICERÓN: *De Oratore,* Lib. II, 115.

cuestiones generales, inseparables del quehacer del «retor», pero no *sentencias* formuladas o desarrolladas, sino elementos de *inventio,* indicios categoriales y susceptibles de sistematización para desarrollarlos en cualesquiera circunstancias.

Las *Oratoriae institutionis,* de Quintiliano, constituyen un hito notable en la evolución del tecnicismo. Si para Aristóteles, y aun para los contextos ciceronianos que hemos señalado, γνώμη y *sententia*[9] eran pensamientos formulados, donde el predominio de la concreción verbal aparecía evidente—esto distinguía en el caso de Aristóteles el γνώμη retórico de la διάνοια poética—, en Quintiliano la asimilación de *sententia* a pensamiento, descontada incluso la eventualidad de su expresión completa, es ya un paso firmemente marcado en todos los contextos de la obra en los que aparece el término. He aquí un fragmento fundamental en el que quedan explicitadas las causas de tal identificación:

> «Sententiam veteres, quod animo senssissent, vocaverunt: id quum est apud oratores frequentissimum, tum etiam in uso quotidiano quasdam reliquas habet: nam ex juratori *ex animo nostri sententia,* et gratulantes *ex sententia* dicimus: non raro tamen et sic locuti sunt, ut *sensa sua* dicerunt; nam *sensus* corporis videbantur. Sed consuetudo jam tenuit, ut mente concepto *sensus* vocaremur; lumina autem, praecipueque in clausulis posita, sententias.»

La afirmación es absolutamente terminante, y testimonia nada menos que las finísimas observaciones de uno de los más sutiles espíritus de la cultura romana sobre el contenido semántico evolucionado, así como las causas de esta evolución, de un tecnicismo que ha ganado ya la lengua de las mayorías «quae—continúa a este respecto—minus creba apud antiquos, nostris temporis modo carent». Por otra parte, el texto de Quintiliano se nos ofrece como infinitamente más valioso, al permitirnos contraponer en el mismo contexto *sententia* y *conceptum:* «ut mente *concepta sensus* vocaremus». Son dos sinónimos de los que en latín durante muchos siglos se generalizará en los textos poéticos y retóricos el empleo de *sententia,* normalmente especificada como fragmento de discurso lógico, de pensamiento evidente de manera muy particular por sus características de brillantez y brevedad.

Finalmente, otro interesantísimo testimonio de Quintiliano nos lo ofrece su reducción práctica a un solo modelo de sentencias de las distintas variedades retóricas próximas, aunque en otros lugares de su obra

---

[9] La *sententia,* como hecho reconstruible sólo a nivel de referencias de historiadores, ha sido caracterizada por A. M. Guillemin: «La sententie chez les Romains», en *Humanités,* Lettres (París), XIV, 1938, págs. 273-277. Algún caso de estudio concreto de *sententiae* en piezas de teatro clásico en C. Georgescu: «L'analyse du locus sententious dans la comedie de caractère avec référence spéciale à la comédie Adelphoe», en *Studii Clasici* (Bucarest-Strasburgo), X, 1968, págs. 93-113.

haya podido establecer distinciones entre éstas y proverbios, *praecepta, exemplum,* etc...

> «Antiquisimae sunt, quae proprie, quamvis omnibus idem nomen sint, *sententiae* vocantur: utrumque autem nomen ex eo acceperunt, qoud similes sunt consiliis autem decretis: est autem haec vox universalis, quae etiam citra complexum causae possint esse laudabilis.»

Entre otras varias especies homologadas se hallan los discutidos γνώμη de la Retórica aristotélica.

Por todo ello podemos concluir que en la Edad de Plata romana, preparatoria de la última puesta a punto de la tópica científica para la Edad Media, la situación se hallaba, según testimonia el privilegiado documento de Quintiliano, en estado de definitiva estabilización y simplificación. Un solo término, *sententia,* designa por antonomasia el complejo plurisignificativo de *dicta* y *concepta* retóricos; y, por otra parte, usurpando totalmente con su significación original retórica fuertemente restrictiva la más amplia de la Poética, se establece en el uso como traducción única.

* * *

Como moda literaria consciente, el conceptismo se desarrolla a partir del segundo decenio del siglo XVII. Entre sus causas inmediatas se ofrece la atmósfera social a la que iba vinculada la literatura de la época, llena de factores tan frecuentemente enunciados como parca y raramente historiados: la predicación sagrada, las academias, los juegos de agudeza en túmulos, emblemas, fiestas, reuniones sociales, visitas, etc... Todo ello abocando a un fenómeno de aislamiento de la expresión, en el que ésta adquiría, como resultado de las asociaciones más estrafalarias e inusuales, un estado de autonomía y hasta autorreferencialidad sémica absolutamente desvinculado con frecuencia de los mecanismos usuales de la significación. Un fenómeno tan típicamente español como la campaña en defensa del dogma de la Inmaculada Concepción, desarrollada en torno a 1618, debe contar sin duda de modo muy relevante en la reconstrucción de la génesis del conceptismo literario. Los miles de documentos poéticos, teológicos y de todo tipo que semejante proceso generó determinaron un positivo agotamiento de novedades de contenido, que sin duda se pretendió compensar mediante hipertrofias formales del más puro gusto conceptuoso. Al mismo tiempo, semejantes alambicamientos suministraban la base y planteaban la necesidad de codificar los hallazgos felices en inventarios y prontuarios de conceptos, para uso y abuso de las necesidades sociales.

En cuanto a sus orígenes, queda en alto desde Croce el debate sobre la génesis, española o italiana, de la moda conceptista. De mi juvenil tesis italiana [10] lo único que recuerdo en claro es la firme convicción que saqué—creo que razonablemente justificada—sobre el origen español del conceptismo. Lo que en sí mismo no es ni mérito ni demérito; dependiendo esto en todo caso de las consecuencias y niveles de ejercicio artístico. No obstante, mis investigaciones posteriores, hasta ahora inéditas, me han permitido enriquecer las razones de 1968, sin alterar sustancialmente la conclusión. El rastro del *concepto* como tecnicismo literario queda bien patente en la terminología crítica de Italia, incluso en términos cuantitativamente más altos y más remontados en el tiempo que en España. Pero desde Dante a Girolamo Garimberto (1562) o Camillo Pellegrino (1598)—para referirme sólo a jalones sobre los que ha apuntado más insistentemente la tradición historiográfica—no queda claro que el *concetto* sea algo diferente del «pensamiento» en general o del «significado» convocado por una forma dada de expresión. Tal afirmación genérica precisa, obviamente, de muchísimos matices que no caben en este trabajo, pero que obran ya en nuestra elaboración histórica del proceso y que esperamos dar a conocer en breve a través de una monografía que aborde el fenómeno concreto.

Por lo que se refiere a España, los textos más antiguos, como los señalados por A. Collard, de Pedro de Torrellas, de 1460, o los de Garcilaso de la Vega, no se separan tampoco de la línea predominante que hemos señalado en Italia y que concibe el *concepto* como pensamiento previo a su formulación verbal [11]. Lo que los hace en definitiva irrelevantes a nuestra encuesta específica. En la investigación he rastreado, a lo largo del siglo XVI, una línea que cruza nombres en principio tan propicios como los de Fray Antonio de Guevara o Juan de Valdés, sin alcanzar resultados concluyentemente próximos al uso definitivo barroco de términos como *concepto* y *sentencia*.

La estabilización del sistema designativo de *concepto* como tecnicismo literario fue en España bastante más tardía. Quizá uno de los primeros documentos españoles de Teoría literaria donde hallamos empleado el término *concepto* en una acepción próxima al definitivo uso barroco es en el exordio a las *Obras* de Diego de Fuente, publicadas en Zaragoza en 1563. La fecha es evidentemente tardía respecto al empleo correspondiente por los tratadistas italianos; pero en contraste manifiesta

[10] Cfr. A. García-Berrio: *España e Italia ante el conceptismo,* Madrid, C. S. I. C., Anejos de la R. F. E., LXXXVII, 1968.
[11] A. Collard: *Nueva poesía,* cit., pág. 24.

ya una notabilísima especialización en la acepción retórico-ornamental del término [12]. Damos a continuación este curioso texto:

> «Una cosa es enmendar un pie de un verso o una tilde de una prosa, y otra es buscar diversos conceptos, y a cada cual pintarle al natural, por sí, y hacer un volumen o muchos para mayor excelencia.»

Tan sólo dos años después encontramos la primera obra de género, el de inventario de sentencias o lugares comunes, que incorpora ya a su título la denominación tópica de *concepto,* igualándolo con sus sinónimos, dichos y sentencias, para no dejarnos ninguna posible duda sobre la naturaleza retórico-fragmentaria del término. Se trata de la obra de Juan de Aranda *Lugares comunes de conceptos, dichos y sentencias en diversas materias,* publicada según Nicolás Antonio [13] en Sevilla en 1565, con una edición posterior de Madrid en 1613. Aunque sea válida la muy temprana fecha de 1565 que nos ofrece Nicolás Antonio, es con todo tres años posterior a la primera obra italiana semejante que conocemos nosotros, los tantas veces recordados *Concetti divinissimi,* de Garimberto, de 1562.

Pero dejando por ahora meramente enunciado el espinoso problema de la génesis, ocupémonos ya en ilustrar la situación contemporánea a la maduración del conceptismo español en los primeros decenios del siglo XVII, años en los que tendremos ocasión de constatar la actitud lingüística de Quevedo, marcada por una independencia, tino y consecuencia interna realmente sobrecogedoras, si no se estuviera advertido sobre la aventajadísima intuición verbal de don Francisco, pieza clave—lo repetimos—de su magia de escritor.

En el curso de los decenios tercero y cuarto del siglo, antes de la publicación de la *Agudeza,* de Gracián, la relación de citas que podríamos ofrecer en estas páginas, testimonio indiscutible de la dispersión y vigencia de la moda, sería prácticamente todo lo extensa que consintiera nuestra paciencia, que textos no habían de faltar. Por ejemplo, en torno al año 1620 advertimos el calificativo de «conceptuoso» preferentemente aplicado al todopoderoso Lope de Vega en panegíricos y citas ocasionales de algunos de sus devotos; sin que podamos colegir de ello sino que la denominación se tenía por la más apropiada y elogiosa. Tal es el caso del *Sannazaro español,* de Francisco de Herrera Maldonado (Madrid, 1620), cuyo autor, dirigiéndose a Lope, exclamaba:

---

[12] Tomado de BARTOLOMÉ JOSÉ GALLARDO: *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos,* Madrid, Ribadeneyra, 1863, II, 1102, 2271.

[13] Cfr. NICOLÁS ANTONIO: *Biblioteca Hispana Nova,* Madrid, Ibarra, 1783-88, vol. I, pág. 637.

«¿En quién, sino en V. M. ha visto entendimiento más claro, arte más docto, natural más florido, imaginativa más abundante, estudio más continuo, más puros concetos, afectos más dulces, ni más adornados escritos» [14].

Igualmente, en el mismo año de 1620, el autor de una anodina novela pastoril titulada *El premio de la constancia y pastores de Sierra Bermeja,* Jacinto de Espinel Adorno, honraba a Lope diciendo:

«Yo quisiera tener el feliz ingenio del Fénix de España, Lope de Vega, honra de nuestra nación y oráculo de las extranjeras, para alegrarte con sublimes conceptos» [15].

Parecer que responde al que se halla en el más conocido elogio de Lope, incluido en el *Desengaño de amor en rimas,* de Soto de Rojas: «cuyas alabanças justas remito a las que en tanta variedad de conceptos muestra su ánimo».

Respondiendo al espíritu de tales elogios, Lope de Vega usaba en efecto del tecnicismo con regularidad, tanto en sus propios textos artísticos como en sus escritos críticos, prólogos y aprobaciones. De entre estas últimas, por ejemplo, de las que se le encargaba buen número, sea muestra la que antecede al *Jardín de Apolo,* de Francisco Francia y Acosta (Madrid, 1624): «... son tan grandes en estilo como pequeños en número sus concetos raros, sus versos graves» [16].

A diferencia del interés por la exquisitez en la ponderación verbal de Quevedo que le conducía, como veremos, si no a una deliberada fobia, sí evidentemente a una clara delimitación y propiedad de empleo del tecnicismo de moda, Lope lo manejó sin tasa ni medida, incluyéndolo en ocasiones en esas series casi sinonímicas, en las que los perfiles significativos de sus miembros eran, como sabemos, muy imprecisamente percibidos. Así, en su introducción de la *Justa poética... al bienaventurado San Isidro...,* en el mismo año de 1620, que dedica precisamente a glosar «las agudezas de los antiguos» poetas españoles, comienza con las siguientes palabras que introducen una de las aludidas series de tecnicismos sinonímicos:

«Cuestión ha sido muchas veces controvertida entre hombres doctos, si los antiguos poetas españoles fueron más excelentes que los modernos, porque de las sentencias, conceptos y agudezas arguyen que si alcanzaran este género de versos largos, que Garcilaso y Boscán trasladaron de Italia, no fueran menos hábiles en escribirle que los que ahora le ejercitan» [17].

---

[14] Cfr. GALLARDO: *Ensayo,* III, 206, 2509.

[15] Cfr. GALLARDO: *Ensayo,* cit., vol. III, 951, 2124.

[16] *Ibíd.,* vol. II, 1093, 2254.

[17] Cr. A. PORQUERAS: *El Prólogo en el Manierismo y Barroco españoles,* Madrid, C. S. I. C., 1968.

Si he aludido al caso de Lope es únicamente a título de ofrecer un ejemplo de objetiva valía literaria, y no precisamente porque pretenda descubrir en él a un adelantado en el conceptismo. Lope participaría del conceptismo en idéntica proporción que cualquier otro escritor de su tiempo, dado que los *conceptos,* galanuras de pensamiento expresadas con agudeza, alcanzaban por igual a todos. Razones únicamente cuantitativas, frecuencia y reiteración de una extensa y generalizada gama de artificios, han hecho especializar posteriormente la calificación de conceptuosos en determinados autores, como Quevedo o Gracián. Sin embargo, obsérvese que para los contemporáneos de aquéllos la denominación era tan amplia que podía alcanzar a Lope y, en general, a todo autor barroco de obras literarias.

Buena prueba de ello nos la proporciona el recorrer las páginas del catálogo de Gallardo, quien con gran intuición transcribió muchas de estas pequeñas piezas de crítica literaria concreta, que eran las aprobaciones. Por los años que estamos comentando apenas había libro cuyos conceptos no merecieran mención [18]. Y por lo demás observamos, junto a su generalización, la condición más absolutamente indiscriminada en la aplicación del adjetivo conceptuoso a cualquier modalidad de estilo, lo mismo al de la lírica cortesana y refinada de Villamediana que al picante estilo burlesco de Salas Barbadillo [19]. En la obra *Donaires del Parnaso* del segundo de ambos podemos observar, a mayor abundamiento, la generalización de la voz *concepto*, tanto a términos de positividad estética como a la inversa. Así, por ejemplo, es muestra del primer caso:

... que cuando mi gracejo no se agota
en los conceptos que halla donairosos,
nunca pierde la pala la pelota.

[18] Véanse algunas de dichas aprobaciones. GUILLERMO ESPOLLART: *Triunfo del amor divino,* Bruselas, 1624. «Este libro..., compuesto en quintillas castellanas, contiene muchos buenos y devotos concetos para excitar al lector a la piedad.» GALLARDO: *Ensayo,* cit., vol. III, 950, 2123; SALCEDO CORONEL: *Rimas,* Madrid, 1627, aprobación de C. P. FERNÁNDEZ NAVARRETE: «... ha hecho evidencia de que es compatible la suavidad de los versos con lo altivo de los conceptos». *Ibid.,* IV, 406, 3788; BALVAS BARAHONA: *El poeta castellano,* Valladolid, 1627: «... la primera, la novedad inventiva de sus conceptos, no mendigados de alguno, y suficientes para enriquecer a muchos». De esta originalidad conceptuosa se ufanaba el autor en su prólogo: «... digno de toda atención, por lo florido de sus conceptos, plantas de inventiva, frescura de hojas...». *Ibid.,* II, 10, 1298; CEVALLOS DE SAAVEDRA: *Ideas del púlpito y teatro de varios predicadores de España,* Barcelona, 1638: «El libro es un epílogo de aciertos, una suma de concetos, donde se estrechan la doctrina y la agudeza, la alocución y la erudición». *Ibid.,* II, 447, 1808; MATÍAS DE LOS REYES: *El Menandro,* Jaén, 1634, con aprobación de SALAS BARBADILLO: «Muestra el autor ser ingenioso en la imitación, casto en el lenguaje, profundo en los concetos y cristiano en la doctrina...». Gall., IV, 67, 3600. SALAS, a su vez, según JOSÉ DE VALDIVIESO, que informó la aprobación de la obra de aquél: *El curioso y sabio Alejandro,* Madrid, 1634: «... logró lo florido de lo elocuente y lo fértil de lo conceptuoso».

[19] Véase la aprobación de don PEDRO DE ALMONECHE a las *Obras* del primero de los autores citados, VILLAMEDIANA (Zaragoza, 1629): «y de una selva de amores, traza conceptos elegantes en el estilo sin mezcla de deshonestidad».

Al mismo tiempo que *concepto* profundo aparecerá atribuido burlescamente a los «poetas cultos», en su «Instrucción para saber/el docto lenguaje culto/admitido por lo nuevo/y estimado por lo oscuro»:

Tras esto habrá menester
hacer de voces concurso
trayendo las extranjeras
desde la China o el Cuzco.
Que sabiendo acomodarlas,
ya en lo claro, ya en lo turbio,
hará en profundos conceptos
un poema del profundo.

A la vista de tales contrastes no se daba facción conceptista en los años que estamos historiando, con auténtica conciencia de tal. El *concepto* y sus adjetivos derivados eran términos designadores de un elemento estructural indefectible de cualquier obra, fuera ésta de la naturaleza que fuere. Por otra parte, la generalización obsesiva del término la privaba de auténtica precisión designadora. El caso de Quevedo es realmente excepcional. Lo más común es advertir utilizada la expresión como una especie de amplio cajón de sastre, donde se introduce la inmensa variedad de los recursos de exornación retórica no estrictamente léxicos. Buena prueba de ello nos la ofrece el que la sinonimia *concepto-sentencia,* a la que hemos tenido ocasión de referirnos en páginas precedentes, perduraba en el período de veinte años anterior a la aparición de la *Agudeza* gracianesca sin que nadie sintiera la urgencia de explicitar las razones por las que se distinguía entre ambos términos; si es que en la práctica de algún autor concreto se había llegado efectivamente a establecer diferencia entre ellos.

Ensayando por nuestra cuenta propia en lo que podríamos considerar el valor tipo de las designaciones *concepto* y *sentencia* dentro de los contextos de aquellos años, se perfila por lo común el fondo de recurso prevalente de pensamiento preformalizado en la designación de *concepto,* junto a la nota característica de sutileza, agudeza e ingeniosa dificultad. Frente a ello, la *sentencia* parece especializada claramente como pensamiento plena y necesariamente formalizado en expresión verbal, con la característica adicional de profundidad de la moraleja. Es bastante sintomático y frecuente en tal sentido el empleo de adjetivos, como alto, sutil, agudo, ingenioso, etc..., referidos a *concepto;* frente a los de grave, profundo, etc..., aplicados a *sentencia.*

* * *

Una vez trazado el marco global de la situación, adentrémonos en concreto a examinar en detalle la actitud individual de Quevedo. Aquí, como en tantos otros rasgos de su vida y su obra, lo sorprenderemos —o quizá mejor nos sorprenderá—pronto a nadar contra toda corriente de conformismo [20], guiado hasta inconscientemente, pues no nos consta lo contrario, por su claro instinto de hablante singularísimo.

El de Quevedo es sin duda un caso curioso y altamente sintomático, catalogado tópicamente como máximo representante, junto a Gracián, del conceptismo español, en sus obras, por contraste, la presencia del término *concepto* se descubre cuidadosamente evitada. Sin duda, Quevedo no podía sino estar máximamente familiarizado con la literatura más declaradamente conceptuosa de su época. Al decir de sus biógrafos y panegiristas, «escribía conceptos para predicadores», y en su *Respuesta al padre Juan de Pineda* se confiesa asiduo frecuentador de sermones, en los que ha aprendido, según él, mucho de su cultura teológica. Imitador de Marcial, maestro del equívoco, y cultivador fervoroso de tantos tipos de agudezas nominales que Gracián aceptaría sólo a regañadientes; con todo ello, sin embargo, o Quevedo no reconocía sus propias galas ingeniosas como *conceptos* o le molestaba acudir monótona e invariablemente a la designación tópica.

Hemos recorrido especialmente para nuestro propósito actual sus obras satíricas y de polémica literaria, en prosa y verso, como lugares donde resulta más inevitable el afrontar contextos que hacían ya fatalmente obligatorio el empleo del tecnicismo; y hemos observado cómo la habilidad lingüística de Quevedo, sin duda espoleada por su excepcional sentido del vigor estilístico, ha soslayado con cuidado sumo la reiteración de un término que pudiera sin duda parecerle desgastado y pedante, generalizado ya en boca de todos. Quevedo emplea una rica variedad de designaciones en contextos donde el uso generalizado en la época hubiera colocado invariablemente *concepto*. Algunos de dichos términos estaban tan estrictamente difundidos y tipificados como el propio *concepto,* tal era el caso de *sentencia;* pero por lo general se trataba de palabras cuidadosamente novedosas dentro de la rigurosa propiedad con que Quevedo las empleó siempre [21].

---

[20] Cfr. A. García Berrio: *Quevedo. De sus almas a su alma,* Murcia, Universidad, 1968.

[21] Juzgue el lector, sin más comentarios por nuestra parte, el alto grado de sustituibilidad por *concepto* dada la moda de la época de estas expresiones. Citamos por la edición de *Obras completas* de Astrana Marín, Madrid, Aguilar (prosa), 1945 (verso), 1932. Las obras utilizadas están compuestas entre 1623 y 1632. *Cláusulas* es el término más frecuente empleado: «Don Lorenzo es muy docto y muy modesto, y desea saber qué estudio es el expositivo, y no sabe qué sea dar erudición, que es cláusula que pide conjuro», pág. 781; tras de una breve cita añade: «Cláusula es ésta que merece en vos grande atención», pág. 802; «Aquí no está la cláusula que dice que no merece y que es indigna, ni desta se pueden quejar los padres, ni acusarla el dotor Balboa», página 804; «¡Pues la clausulita de la *boca* y *plato* y *trinchante* tienen mil donaires!», pág. 848. *Discurso:* «dice vuestra paternidad que sigo el pensamiento y discurso contrario, y que dije que el privar con Dios, ni digo que lo hay, ni lo puedo groso y temeroso», pág. 784; «El lenguaje, de

Además de las designaciones indicadas en la nota precedente, Quevedo usó obviamente en alguna ocasión *concepto,* tres veces en total en el conjunto de obras examinadas. Pero de la observación de estos ejemplos se pueden sacar curiosas enseñanzas, ilustrativas tanto del valor del tecnicismo como de la cuidadísima selección de su léxico que nunca abandonó a Quevedo. En primer lugar, es curioso observar que Quevedo emplea la designación *sentencia* para aludir a pensamiento o concepto, explicable o explicado en prosa:

> «Es, pues, la sentencia: de ver privar con Dios Caín a Abel, tomó ocasión de invidia para matarle.»

El lector, que suponemos ya perfectamente familiarizado en el léxico crítico-literario barroco, descubrirá que a la descripción de este motivo potencial le cuadraría en casi todos los casos el tecnicismo *concepto.* En la *Perinola* contra Pérez de Montalbán se repite el término con idéntico valor:

> «Pues aunque vuesas mercedes no son Niseno ni Valdivieso—aprobadores de *Para todos* de dicho autor—, miren si aprobaran al decir el autor, de su propia sentencia (hablando de Cristo, a quien hace Ulises), que Cristo dijo con cautela: 'Yo soy'» [22].

Cuando se trataba de dicho ingenioso y festivo en pro también advertimos—por ejemplo, en el prólogo a sus *Sueños y discursos*—que Quevedo desatiende sistemáticamente la común acepción de ingeniosidad sentenciosa con que también se solía emplear *concepto,* sustituyéndolo generalmente por *agudeza* o algún término sinónimo: «... si no quiere que se le pasen—se refiere a su obra—algunas de sus muchas sutilezas y agudezas por alto y por entre renglones»; o bien: «... el que ha sido tan deseado, así de cuantos han leído algo destos *Sueños y discursos,* como de los que han oído referir y celebrar algunas o alguna de las innumerables agudezas que contienen: lastimándose de verlos ir manuscritos» [23].

Obviamente, en este prólogo no se registran los derivados de *concepto* en contextos evidentemente oportunos, sino los de ingenio y agudeza, como por ejemplo en los siguientes casos:

---

cansado jadea—se refiere al del *Para todos* de PÉREZ DE MONTALBÁN—; los discursos son tahona, que muelen como bestias...», pág. 847. *Lugar:* «Y por no parecer que ostento lugares, o que copio las concordancias, excuso infinitos», pág. 787; «De manera que ya cito cuatro capítulos antes del propio lugar que vuesa merced me acusa», pág. 797. *Oración:* «*En otra esfera*—es cita de otro autor, ALARCÓN, al que critica—no hace aquí sentido con lo demás. Véase cómo queda entendida la oración quitándolo, y con ella es confuso desatino», pág. 762. *Razón:* «Y las demás razones suyas, que da temor leerlas», págs. 790-791.

[22] Cfr. QUEVEDO: *Obras* (prosa), cit., págs. 784, 850-851.

[23] *Ibíd.,* págs. 188 y 189.

«Verdad sea que para esto último de que alaben estas obras de ingeniosas y agudas, confío dará poco trabajo y ningún cuidado a los aficionados a ellas y a su autor» (pág. 188); «cosa que se alcanza con el estudio y atenta afición y meditación de los libros buenos, doctos, agudos, ingeniosos y claros» (pág. 189).

Tampoco emplea Quevedo la designación *concepto* en la ya casi absolutamente inevitable acepción concionatoria—si bien en este punto debemos insistir más aún quizá que en los anteriores en nuestra general advertencia sobre el carácter siempre provisional, en análisis forzosamente parcializados, de la inmensa mayoría de los juicios concretos en un trabajo de carácter general como es el nuestro—. Salvo en una ocasión la fluidez de su estilo elude el encuentro con la denominación tópica, y cuando tal sucede, usa del original y muy preciso término *contrapunto:*

«No toco en la aprobación del padre Niseno, que se está lastimando de que el autor le sacase el *Soneto,* de la celda a pública plaza; que a persona que escribe contrapuntos predicables, sacarle sonetos en libro de tabaola, es burla pesada» [24].

Para Quevedo el *concepto* se circunscribía al marco de una designación claramente especificada; era el pensamiento ingenioso, expresable o expresado, en poesía. Así al menos lo hemos encontrado siempre utilizado en las obras que hemos tenido en cuenta a la hora de redactar estas páginas. Como por ejemplo en la sátira a unas estancias de Alarcón, donde dice: «*No tanto entre topacios y jacintos.* Toda esta estancia no se puede entender, por estar en concepto (si alguno tiene) confuso y errado» [25]. Además de ello cabría preguntarse, a la luz de los textos que ofrecemos, si no hay siempre un dejo irónico y despectivo para la tópica denominación en Quevedo, que pueda ser puesto en relación con su cuidado en no prodigarla ni aplicarla a cualquier situación. El *concepto* se ofrece siempre aludido en situaciones marcadamente ridiculizadoras, pudiendo pensarse en él como en una connotación negativa, que hoy ya percibimos, con que se remacha la intención irónica. Así es como, sin duda, aparece en la sátira contra Pérez de Montalbán, hijo de un librero, respecto a unos versos que terminaban con el siguiente retruécano: «él, papel de aquella mano, / y *ella, mano de papel*», a lo que se añade:

«¡Pues bien considerado, una mano que parece mano de papel será muy notable, compuesta de pliegos en lugar de dedos! Ese poetilla hasta en los concetos gasta de su tienda.» Y pocas líneas más abajo: «Pues esto

[24] *Ibíd.,* pág. 845.
[25] *Ibíd.,* pág. 758.

no es nada, para ver en respuesta desto el príncipe don Carlos (a quien pinta furioso y temerario) acabar sus desgarros en concetos de alma de auto, convertida»[26].

Claro es que se podría pensar que tales ejemplos irónicos encontrados en las sátiras literarias en prosa pueden estar cargados de aparente connotación peyorativa en la palabra *concepto,* en virtud del tono general igualmente peyorativo de sátiras tan despiadadas y mordaces. La misma observación cabría para los contadísimos ejemplos que nos ofrecen las obras en verso de idéntica naturaleza, donde siempre el *concepto* aparece con seriedad sospechosa en contextos indiscutiblemente peyorativos, como en las siguientes décimas contra don Luis de Góngora compuestas en 1603:

Vuestros concetos alabo,
pues de puro buena pesca,
los hacéis a la gatesca,
pues los hacéis por el rabo.

El otro ejemplo, hallado también en un romance contra Góngora, trasluce con mayor claridad aún la que quizá es actitud irónica de Quevedo; no ya respecto al desprecio que le merecen los conceptos poéticos gongorinos, que es evidente, sino incluso de este desprecio general de Quevedo por el término, envilecido quizá en su opinión como consecuencia de la monomanía en moda, de la cual, como en cualquier otra época, participaban no sólo los poetas de buen temple, sino toda la inevitable caterva de los ingenios menguados de siempre:

De la brida a la jineta,
estribos cortos y largos
remataran de tus chistes
los concetillos de asco[27].

En el texto de *El Buscón* (77), finalmente, se mantiene la misma tónica de asociar precisamente la aparición de concepto a figuras y situaciones invariablemente ridículas. Tal sería el caso, por ejemplo, de la ocasión del poetastro y sacristán loco que había poetizado impenitentemente a las piernas de su dama: «Yo le dije que si se las había visto él, y díjome que no había hecho tal por las órdenes que tenía, pero que iban en profecía los concetos.» Intención despectiva que aparece más clara todavía cuando unas páginas más adelante se da lectura a la *Premática del desengaño contra los poetas güeros, chirles y hebenes,*

[26] *Ibid.,* págs. 846 y 847.
[27] *Ibid.,* pág. 152.

donde se halla: «Iten, habiendo considerado que esta secta infernal de hombres condenados a perpetuo conceto, despedazadores de vocablos y volteadores de razones...» [28]

Las citas de Quevedo a que nos hemos referido constituyen tan sólo excepciones a una regla. Y, de la misma manera que habría sido falsear la situación histórica en que se produce el fenómeno artístico estudiado, haber dejado de citar algunas—muy significadas—entre las muchas excepciones a la regla de la generalización de la moda conceptuosa; en el caso inverso resultaría igualmente deformante de la realidad el supervalorar las excepciones. En tal sentido, Quevedo, personaje siempre paradójico, protagoniza la curiosa situación de haber establecido la distancia consciente respecto de los abusos de la moda artística, cuyo liderazgo se le suele atribuir. Sobre si tales galas de acierto verbal las alcanzaba Quevedo espontáneamente o por reflexión consciente, creo que el debate resultaría en definitiva irrelevante. En los grandes artistas como Quevedo, acierto consciente e inspiración se confunden en el insondable dominio del genio.

ANTONIO GARCIA BERRIO

Facultad de Filosofía y Letras
UNIVERSIDAD DE MURCIA

---

[28] Cfr. F. DE QUEVEDO: *La vida del Buscón llamado Don Pablo*, ed. F. LÁZARO CARRETER, Salamanca, Universidad, 1965, págs. 113 y 117.

QUEVEDO Y LA REGENERACION DEL LENGUAJE

I

Hay en *El Buscón* dos pasajes que, por muy dispares que a primera vista parezcan, acaban por revelar, luego de una lectura reiterada, una serie de correspondencias sorprendentes. Se trata de la ceremonia del vestirse de los caballeros chanflones (III, 2) y del plagio de unas comedias aprovechadas malamente por el poeta de la compañía de farsantes (III, 9). En ambos pasajes es cuestión de vestuario, de trapos concretamente. Pero si el primer texto—una ingeniosa enumeración de las dificultades que tiene cada día la cofradía de los mendigos en recoser sus pobres andrajos—habla de remiendos en el *sentido propio,* el segundo roza el tema sólo por medio de una *comparación:* los trozos de comedia recortados y arbitrariamente recompuestos vienen a asemejarse a una capa de pobre. He aquí lo que dice a Pablos el poeta de los farsantes: «Díjome que jurado a Dios, que no era suyo nada de la comedia, sino que de un paso tomado de uno, y otro de otro, había hecho aquella capa de pobre, de remiendo, y que el daño no había estado sino en lo mal zurcido. Confesóme que los farsantes que hacían comedias todo les obligaba a restitución, porque se aprovechaban de cuanto habían representado, y que era muy fácil, y que el interés de sacar trecientos o cuatrocientos reales, les ponía a aquellos riesgos [...]» [1]. Pablos no tardará en aplicar este mismo procedimiento, sacando de ello mucho provecho. De tal manera conseguirá convertir, una vez más, en moneda corriente lo que en el origen estaba destinado a otro fin: materializará, pues, el lenguaje.

En el episodio que acabamos de citar, Quevedo habla de comedias estropeadas, de textos materializados por haber sido convertidos—como tejidos—en recursos económicos. Llama metafóricamente «capa de pobre» a los productos que resultan de tan bárbara disección, comparando así la comedia intacta con un vestido nuevo; la alterada, con un an-

[1] F. DE QUEVEDO: *La vida del Buscón llamado Don Pablos,* ed. crítica por F. LÁZARO CARRETER, Salamanca, 1965, pág. 258. (De aquí en adelante, LC.)

drajo deformado y deslucido. Al reducirse la obra literaria—o la palabra—a materia utilizable y vendible, entra en un circuito comercial para convertirse, como diríamos hoy, en artículo de consumo.

En la sátira *Perinola,* Quevedo volverá a emplear el mismo parangón, asociando el mundo de los libros a los nombres de oficio más despreciables. Allí, una vieja se pregunta si Juan Pérez de Montalbán, autor de un libro *Para todos* (que, siendo para todos, se parece al «bodegón» y a la «olla de mondongo»), es uno que fue «muchos años *retacillo* de Lope de Vega, que de *cercenaduras de sus comedias se sustentaba,* hasta que dio en escribir media con limpio [...]» [2], y al mismo se le llama a continuación «sastre de libros y encolador y zapatero de volúmenes» [3]. Los parangones enlazan el plano de los manjares o tejidos, es decir, de la materia susceptible de consunción, con el plano del lenguaje, realidad a la vez material y espiritual, que—como insiste en mostrar el autor de las «premáticas»—se gasta también y se consume igual que las monedas pasadas por muchas manos [4].

La obsesionante imagen de la capa de pobre, aplicada al lenguaje, vuelve a aparecer en el prólogo del *Cuento de cuentos.* La historia de la lengua española, que deriva del latín, es interpretada como un largo proceso de corrupción: «La habla que llamamos castellana y romance tiene por dueños todas las naciones—los árabes, los hebreos, los griegos—. Los romanos naturalizaron con la vitoria tantas voces en nuestro idioma, que le sucede lo que a la *capa del pobre,* que son tantos los *remiendos,* que su principio se equivoca con ellos» [5]. Es decir, que existe una corrupción de la lengua, del mismo modo que se suele hablar de la materia perecedera. Corrompen la lengua el que habla sin pensar y el poetastro plagiario. Es que la lengua, en la que «no habla la verdad, sino la costumbre» [6], se adapta fácilmente a la mentalidad de la gente y tiende a cuajar en fórmulas, frases hechas y modismos que reflejan la general necedad, la pereza mental y la corrupción moral

---

[2] F. de Quevedo: «Perinola (Al doctor Juan Pérez de Montalbán)», en *Obras Completas,* tomo I: *Obras en prosa,* estudio preliminar, edición y notas de Felicidad Buendía, Madrid, 1961[5], página 447*a*. (De aquí en adelante, B.)

[3] B, *op. cit.,* pág. 450*a*.

[4] Consúltese ante todo la *Premática que este año de 1600 se ordenó,* B, págs. 59-61, en la cual se vea el empleo de ciertos giros y modos de decir. Sigue una abundante lista de refranes y modismos que se declaran prohibidos, puesto que están vacíos de sentido. Sin embargo, la actitud de Quevedo con respecto al lenguaje es más satírica que seriamente crítica. Así, en el *Cuento de cuentos,* B, págs. 363-372, escrito para exhibir su ingenio más que para zaherir al vulgo, Quevedo se complace en acumular montones de idiotismos, componiendo su cuento de «materiales prefabricados». En otros textos tiende a personificar las palabras y a «cosificar» a los hablantes. Véase a este propósito el brillante estudio de A. Martinengo: «Trasmutazioni stilistiche nell'arte di Quevedo», en *Quevedo e il simbolo alchimistico,* Padua, 1967.

[5] B, pág. 366*a*. El término de «corrupción», con respecto a las lenguas neo-latinas, es recurrente en la terminología lingüística de los siglos XVI y XVII (Nebrija, Bembo, Oliveira, Barros). Así Camõens, después de leer el *Diálogo em louvor da nossa linguagem,* de João de Barros (1540), pudo atribuir a la Venus de su poema la creencia de que la lengua portuguesa «com pouca corrupção [era la] latina» *(Os Lusíadas,* I, 33).

[6] B, pág. 366*a*.

de los hombres. Si, pues, puede equipararse a un pobre tejido, es que su contenido espiritual, su «forma»—«vestis», dirían los retóricos [7]—, ha perdido el lustre, y con ello su capacidad de resistir el general proceso de consunción que afecta a amplias zonas del mundo quevedesco.

Lo curioso es que el autor del *Buscón,* al pintarnos la escena del matutino vestirse con una técnica que él mismo compara con la del Bosco [8], aluda allí también, aunque sólo esporádicamente, a la realidad del lenguaje. Es verdad que esta vez se contenta con unas pocas alusiones, comparando primero la ceremonia con el vestirse del sacerdote que dice a cada prenda puesta sus oraciones. Pero en seguida descubre en las curiosas posturas de los mendigos (que recuerdan a los acróbatas del Bosco en el «Jardín de los Placeres») las más extrañas semejanzas con letras y números: «Era de ver a uno ponerse la camisa de doce veces, dividida en doce trapos, diciendo una oración a cada uno, como sacerdote que se viste. A cuál se le perdía una pierna en los callejones de las calzas, y la venía a hallar donde menos convenía asomada. Otro pedía guía para ponerse el jubón, y en media hora no se podía averiguar con él. Acabado esto, que no fue poco de ver, todos empuñaron aguja e hilo para hacer un punteado en un rasgado y otro. Cuál, para culcusirse debajo del brazo, estirándole, *se hacía L.* Uno, hincado de rodillas, arremedando un *cinco* de guarismo, socorría a los cañones. Otro, por plegar las entrepiernas, metiendo la cabeza entre ellas, se hacía un ovillo. *No pintó tan estrañas posturas Bosco como yo vi,* porque ellos cosían y la vieja les daba los materiales, trapos y arrapiezos de diferentes colores, los cuales había traído el soldado [...]» [9].

He aquí un cuadro sumamente sugestivo: es la hora «del remedio», en la que los caballeros chanflones recomponen sus monturas. Nótese la expresión «remedio», y de esto se trata a nivel de los personajes quienes intentan (vanamente) remediar (o remendar) una materia «archipobre» y «protomiserable» [10]. A nivel de la enunciación, en cambio, interviene un elemento nuevo: la imaginación que va transformando este espectáculo miserable y ridículo en un cuadro vivo, gracias al len-

[7] «Vestis» por «forma» (opuesta a «materia») es un lugar común de la retórica tradicional; así CICERÓN: «*vestire* atque *ornare* oratione» *(De oratore,* I, xxxi, 142). Cfr. también T. TASSO: «Discorsi dell'arte poetica», introducción, donde se habla del poeta, quien tiene que «disponer, formar y después *vestir* la materia», en *Scritti sull'arte poetica,* Milán-Nápoles, 1959, pág. 3.

[8] Hay que pensar ante todo en las figuras contorcidas del «Jardín de las Delicias» (Madrid, Museo del Prado). Además de los acróbatas le debían interesar a QUEVEDO ciertos monstruos que aparecen al margen derecho de la tabla del infierno: como aquél, mezcla de pájaro y de hombre, que traga seres humanos, o aquel otro que, vomitando, expulsa monedas.

En cuanto a las relaciones de QUEVEDO con la pintura del BOSCO, consúltense: L. SPITZER: «La enumeración caótica en la poesía moderna», en *Lingüística e historia literaria,* Madrid, 1955, página 326; MARGHERITA MORREALE: «Quevedo y Bosco, una apostilla a los *Sueños*», *Clavileño,* 40, julio-agosto 1956; MARGARITA LEVISI: «Hieronymus Bosch y los *Sueños* de F. de Quevedo», *Filología,* 9, 1963, 163-200.

[9] LC, págs. 170 y ss.

[10] LC, pág. 34.

guaje sumamente ingenioso y rebosante de agudezas. A la inútil tentativa de dar forma a una materia regastada se opone la transformación auténtica llevada a cabo a nivel del texto. Puede uno preguntarse por qué Quevedo escogiera precisamente la letra L (¿inicial de «lengua»?) y el número 5 (¿símbolo de la quintaesencia, según la tradición hermética?). Lo cierto es que en nuestro episodio el lenguaje no se limita a representar una realidad, sino que la crea e inventa. En términos de estética renacentista, el procedimiento que aplica aquí Quevedo es el de la «imitación fantástica» (y no la «icástica» que «representa la realidad existente»)[11]. A la primera se suelen asociar pintores caprichosos como Archimboldo o el Bosco, y es precisamente a éste al que alude nuestro texto[12]. En los autores barrocos, desde Torcuato Tasso a Calderón, la referencia al famoso *ut pictura poesis* a menudo coincide con una reflexión sobre el arte, esto es, sobre el propio modo de escribir[13]. Nuestro texto, por tanto, con sus ingeniosas acrobacias, remite también a sí mismo, de tal manera que, connotativo, el sentido de la ceremonia del vestirse acaba por ser, una vez más, el lenguaje.

Los dos textos—III, 9, y III, 2—se corresponden. En el primer caso, el pasaje tiene por tema la materialización del lenguaje, que se degrada hasta asemejarse a una capa de pobre. En el segundo, el narrador nos pone frente a frente con esas capas sucias y mil veces remendadas; pero esta vez asistimos—a otro nivel—a la «espiritualización» de la materia fungible, que, al constituirse en lenguaje ingenioso, logra—en el plano literario—su «regeneración». Al poetastro y al vulgo que materializan la lengua se contrapone el verdadero artista, cuyo deber es el de reanimar la materia y cargarla de sentido.

Degeneración y *regeneración:* el procedimiento se repite, siendo en cierto modo cíclico. Es como si Quevedo, sastre de mucho ingenio, cortara en mil pedazos la lengua para recomponerla luego con asombrosa habilidad. O mejor dicho: su actividad de escritor se parece, más que a la de un sastre, a la misteriosa experiencia del alquimista: la palabra poética, verdadera quintaesencia, sale como renovada de su retorta, aunque, para formarla, Quevedo se sirva de los mismos desperdicios del habla, refranes, frases hechas, clisés, que son los elementos de la lengua consumidos por el uso. Desde sus primeros escritos se

---

[11] Según una sugerencia platónica *(Soph. 266d)*, la estética del siglo XVI distingue la *imitación icástica* (la que reproduce elementos que existen en la realidad) y la *imitación fantástica* (la que inventa, transforma, crea). Véase E. PANOFSKY: *Idea. Contributo alla storia dell'estetica,* ed. italiana, Florencia, 1952, págs. 131-161. Esta distinción la hace también el diálogo *Il Figino* de G. COMANINI, Mantua, 1591 (en P. BAROCCHI: *Trattati d'arte del Cinquecento,* III, Bari, 1962).

[12] Quien cita a ARCHIMBOLDO como ejemplo de la «imitación fantástica» es COMANINI: *Il Figino,* edición citada, págs. 273-79. Véase también M. LEVISI: «Las figuras compuestas en Archimboldo y Quevedo», *Comparative Literature,* 20, 1968, 217-35.

[13] Un ejemplo de CALDERÓN: *El pintor de su deshonra.* Véase nuestro estudio sobre el gracioso en esa comedia: «El gracioso en Calderón. Disparate e ingenio», *Cuadernos Hispanoamericanos,* 324, junio 1977, 440-53.

complace en jugar con los clisés, al recomponer caprichosamente los materiales «muertos» de la lengua. Cuando no ataca el habla chirle o mecánica del vulgo se divierte en dar brega a los poetas cultos, personificando—como muestra muy bien Alessandro Martinengo [14]—sus fórmulas triviales o cosificando a los que las emplean. Véase aún aquel bizarro autorretrato, que en el fondo se reduce a una corona de juegos verbales: «Don Francisco de Quevedo, hijo de sus obras y padrastro de ajenas, dice: Que habiendo venido a su noticia las constituciones del cabildo del regodeo como cofrade que ha sido y es de la Carcajada y Risa; atento a que es hombre de bien, nacido para mal, hijo de algo para ser hombre de muchas fuerzas y de otras tantas flaquezas; puesto en tal estado que de no comer en alguno, se cae del suyo de hambre; persona que si se hubiera echado a dormir, no faltaran mantas con la buena fama que tiene; ha echado muchas veces el pecho al agua por no tener vino [...]» [15].

Como si esto no bastara, hay un tercer lugar en el *Buscón* donde se alude a un posible trueque de trajes («vestis») y lenguaje («forma»). Es cuando Pablos se encuentra por primera vez con don Toribio, el caballero chanflón, quien no tardará en iniciarle en su extraño mundo. Su descripción de la ropa que llevan puesta los mendigos constituye una verdadera apología del tema de la consunción, fenómeno que abarca toda la naturaleza, toda la realidad física y humana. A los ojos de este caballero degenerado, la humanidad entera, por consumir objetos ya mil veces utilizados, por ser de carne y materia, se convierte en un montón de desperdicios siempre de nuevo reaprovechados. Todo se presenta, pues, como un interminable proceso de *recycling,* pero lentamente degradante, degenerativo: «No hay cosa en todos nuestros cuerpos que no haya sido otra cosa y no tenga historia. *Verbi gratia:* bien ve v. m. —dijo—esta ropilla; pues primero fue gregüescos, nieta de una capa y bisnieta de un capuz, que fue en su principio, y ahora espera salir para soletas y otras cosas. Los escarpines, primero son pañizuelos, habiendo sido toallas, y antes camisas, hijas de sábanas; y después de todo, los aprovechamos para papel, y en el papel escribimos, y después

---

[14] A. MARTINENGO, *op. cit.,* especialmente el segundo estudio, págs. 63-140. La alternancia de la personificación y de la cosificación corresponde en cierto modo al ciclo degeneración-regeneración, materialización-espiritualización, y tiene su paralelo en el símbolo alquímico (luna-sol, azufre-azogue, etcétera), «finis corruptionis et principium generationis».

La familiaridad que tuvo QUEVEDO con el mundo de la alquimia se muestra continuamente. Cfr. *La hora de todos y la fortuna con seso,* ed. de L. LÓPEZ-GRIGERA, Madrid, 1975, págs. 138-43; *Libro de todas las cosas y otras muchas más,* en F. DE QUEVEDO: *Obras satíricas y festivas,* Madrid, Espasa-Calpe [s. a.], págs. 138-43 (Clásicos Castellanos). QUEVEDO mismo emplea metafóricamente el término «quinta esencia»: «algo que está retirado en estas palabras de los santos», «la quinta esencia del ámbar suya», etc. *(Sobre las palabras que dijo Cristo a su Santísima Madre en las Bodas de Caná de Galilea,* en B, pág. 1155*b.)*

[15] B, págs. 88-89*a.* Muy parecida la *Carta a la Rectora del Colegio de las Vírgenes,* B, pág. 90.

hacemos del polvos para resucitar los zapatos, que, de incurables, los he visto hacer revivir con semejantes medicamentos» [16].

Nótese, ante todo, el procedimiento que hace metamorfosearse una capa en calzones y éstos en pedacitos cada vez más ralos y menudos. Análogamente, los pañuelos, tras de haber sido toalla, camisa o sábana, acaban por degradarse a escarpines, que, sin embargo, aún pueden servir de papel. Hasta la escritura, dentro de este ciclo de actividades, no es más que una fase entre otras. Con las metáforas «hijas, nietas, bisnietas», que aportan un elemento humano y la personificación, el proceso degenerativo parece extenderse a los hombres: la historia de una pieza de tejido se convierte en alegoría de la humanidad. Trajes, hombres, letras: todo se mueve en el mismo giro infernal, puesto que a cada regeneración corresponde una degeneración.

Y considérese ahora la vida del Buscón: Pablos, el pícaro ambicioso e iluso, parece olvidar que es hijo de un ladrón y de una alcahueta. Los padres, ya corruptos, y afectados por las consecuencias de ese proceso degenerativo que los teólogos explicarían como consecuencia del pecado original [17], siguen engendrando hijos dándoles la misma carne enferma, frágil, corrupta. La humanidad, vista así—es un concepto antiguo y tradicional—se nos aparece vieja y podrida, como una realidad hecha a su vez de remiendos [18].

Pero el autor del *Buscón* no se contenta con criticar así a la humanidad. Su tendencia a la parodia le lleva a pintarnos las más increíbles imágenes de consunción. Así, un episodio de antropofagia resultaría, por cierto, disgustoso si su comicidad grotesca, acentuada por un lenguaje que lo sobrepuja todo, no le quitara de antemano toda punta de agresividad. Me refiero—por supuesto—al episodio de los pasteles «de a cuatro», que dicen de descuartizados, según exige el juego verbal [19]. La invención es mucho más que un extravagante juego de palabras, puesto que culmina en ella una interpretación a la vez pesimista y caricaturesca de la realidad. La materia—quiere insinuar Quevedo, acordándose de una sugerencia senequista y quizá, una vez más, de la pintura del Bosco—se consume a sí misma [20]. El hombre en su ceguera no ve cómo va pre-

---

[16] LC, pág. 158.

[17] Excluimos, por supuesto, en este párrafo la visión teológica de la miseria humana. Para QUEVEDO, filósofo estoico-cristiano, el hombre no solamente tiene su miseria, sino también su dignidad. Léase a este propósito su *Homilía a la SS. Trinidad,* con las consideraciones sobre el bautismo que es *regeneración:* «[...] que enseña el baptismo a todos a renacer, a desnudarse del hombre primero, y a vestirse de Cristo; a limpiarse del pecado, y a adornarse de la gracia; a dejar uno de ser el que nació, y empezar a ser el que renace; a remudar la descendencia infecta por la culpa, por la soberana genalogía que se deriva del agua y del Espíritu Santo, con el nombre del Padre y del Hijo» (B, pág. 1159).

[18] Cfr. DANTE: *Paraíso,* VII, vv. 25-33; 145-48.

[19] *Buscón,* II, cap. IV (LC, pág. 139).

[20] Compárese SÉNECA: *Ad Marciam de consolatione,* XI, 3; XXIII, 4. Comenta estos pasajes

parando su propia sepultura y cómo se destruye actuando de caníbal. Ya que no sólo consumen los hijos a sus padres (y nuestro episodio lo ilustra grotescamente), se consume el hombre a sí mismo gastando en cada momento sus propias fuerzas [21]. Es sabido que el autor de los sonetos morales no se cansa de acusar al cuerpo humano por ser su propio sepulturero. Valga un solo ejemplo: «Breve combate de importuna guerra, / en mi defensa, soy peligro sumo; / y mientras con mis armas *me consumo*, / menos me hospeda el cuerpo, que me entierra» [22].

Vivir es consumirse: para sustentar nuestra breve existencia en el mundo físico, no hacemos sino quitar algo del montón de materia que somos—y aquí se impone al pensamiento la imagen del «carro del heno», tal como la interpreta el cuadro madrileño del Bosco [23]—, sin darnos cuenta de que consumiendo materia hacemos crecer otro montón, el que nos cubrirá después de muertos.

Esta imagen, a la vez agria y grotesca, del mundo físico nos lleva a recordar la obra de un novelista del siglo XX: Pío Baroja, un atento lector del *Buscón*. En la *Busca* («nomen est omen»), Baroja evoca una realidad carcomida, consunta y en continua degeneración, para oponerle —no sin ironía—la vana tentativa de la «regeneración del calzado», episodio también alegórico y con un evidente intento político-social [24]. Sin embargo, entre los dos autores, que pertenecen a situaciones históricas y culturales muy distintas, existe una diferencia sustancial. Mientras que

---

el estudio de H. ETTINGHAUSEN: *Francisco de Quevedo and the neostoic movement*, Oxford, 1972, páginas 73-91.

Para la imagen de la antropofagia hay que recordar también la tradición cristiana, que representa con esta actitud a Satanás, devorador de hombres. Ejemplos se hallan en el mosaico del Juicio final del baptisterio de Florencia, en el libro de *Les Très Riches Heures* del DUQUE DE BERRY, en el que Satán aparece devorando y vomitando a sus víctimas, y, una vez más, en el «Juicio final» del Bosco, donde se pueden observar escenas muy semejantes a las que aparecen en el *Infierno* del «Jardín de las Delicias»; cfr. nota 8: M. MORREALE, *op. cit.*, recoge un párrafo del *Alguacil endemoniado*, relacionándolo con el Infierno del «Jardín de las Delicias»: «Manjar es que nos tiene ya empalagados a los diablos y ahítos y aún los vomitamos» (pág. 40). Véase además V. CASTELLI: *Il demoniaco nell'arte*, Milán-Florencia, 1952.

21 Los escritos ascéticos de QUEVEDO abundan en ejemplos que se basan en los retruécanos *cuna-sepultura, vivir-morir*. Algunos son de inspiración senequista, como éste: «[...] pues los manjares con que (a tu parecer) sustentas el cuerpo (y es así), en su decocción, por otra parte, gastan el calor natural (que es tu vida) con el trabajo de disponerlos. Vela eres: luz de la vela es la tuya, que va consumiendo lo mismo con que se alimenta». *La cuna y la sepultura*, B, pág. 1194*a* y *passim*. Para este concepto véase también FRAY LUIS DE GRANADA: *Libro de la oración y meditación*, I, ix, BAE, Madrid, 1848.

22 El soneto «Fue sueño ayer» termina con las palabras: «Azadas son la hora y el momento / que, a jornal de mi pena y mi cuidado, / cavan en mi vivir mi monumento». FRANCISCO DE QUEVEDO: *Obra Poética*, ed. de JOSÉ MANUEL BLECUA, Madrid, 1969, tomo I, pág. 150.

23 La alegoría del «Carro de Heno» (Museo del Prado) está basada en un proverbio flamenco («El mundo es un carro de heno: cada uno coge de él lo que puede»). Fue interpretado, ya en el siglo XVI, por AMBROSIO DE MORALES en su *Teatro moral* (publicado en 1586, pero escrito antes de 1549), cuyo título fue entonces «Tabla de Cebes, philosopho tebano, discípulo de Sócrates, trasladado de griego en castellano por Ambrosio de Morales».

24 P. BAROJA: *La busca, Obras Completas*, tomo I, Madrid, Biblioteca Nueva, 1946, pág. 227. Otro autor contemporáneo que está obsesionado por el concepto cíclico de la degeneración y de la regeneración es el italiano CARLO E. GADDA. Véase, por ejemplo, su cuento «La Domenica», en *Accoppiamenti giudiziosi. I racconti*, Milán, 1963, págs. 233-44. Ahora bien, tanto BAROJA como GADDA son asiduos lectores de QUEVEDO. GADDA, en 1941, tradujo *El mundo por de dentro*. El texto traducido, confrontado con el original, puede leerse ahora en *La verità sospetta. Tre traduzioni di C. E. Gadda*, ed. por MANUELA BENUZZI BILLETER, Milán, 1977.

Baroja interpreta así toda la realidad social, tanto madrileña como española, Quevedo—siempre fiel a su pensamiento dualista—refiere el concepto de la corrupción únicamente a lo que hay de material en la existencia. A la materia perecedera contrapone la potencia regeneradora del espíritu (del ingenio, de la gracia, etc.), que aporta al hombre la verdadera vida.

Ahora bien: el lenguaje, por el dúplice carácter que le corresponde (siendo materia vivificada por el pensamiento de quien lo emplea), participa de los dos dominios. Es instrumento de necios y de filósofos, de ciegos y de poetas. Puede reducirse a cosa chirle e insustancial, mas también hacerse portador de valores espirituales. Puede fosilizarse en clisés, cosificarse, hasta ser un mero objeto de canje, pero también es capaz de renacer y de transformarse en «palabra viva». Si admitimos con Quevedo que el lenguaje humano es, en parte, una realidad fosilizada y como tal instrumento de necios y ciegos, tenemos que admitir también la posibilidad de una espiritualización en el empleo que hace de él el filósofo, el moralista y, más aún, el poeta.

En el lenguaje se refleja, pues, toda la miseria y toda la «dignitas» del hombre, como se ve, en primer lugar, en los sonetos morales y en los tratados ascéticos de Quevedo. El hombre, ciego y necio, corre tras la muerte sin saberlo. Sordo, sigue repitiendo fórmulas y frases sin sentido. Su vida es un conjunto de «cuentos», en el sentido que le da a esta palabra Quevedo, es decir, de necedades, mentiras y engaños. Pero así como vivir bien es vivir conscientemente, «usando bien de lo que te dio el que te crió» [25], así hablar bien es hablar con criterio, con razón y entendimiento. Entonces sí que las palabras adquieren sentido y se hacen —como las del sabio viejo en *El mundo por de dentro*—«eficaces» [26]. Existe, pues, una analogía entre la concepción quevedesca de la lengua, realidad corruptible, pero capaz de regenerarse, y su manera de ver la *conditio humana* frente al tiempo y a la muerte. Al desengaño—al «morir vivo» del sabio, que es «última cordura»—corresponde la resurrección de la palabra, que se hace reveladora, activa, «eficaz», cada vez que consigue, por su virtud intelectual, sustraerse al giro infernal de la corrupción.

Hasta aquí hemos tratado de explicar la concepción lingüística del Quevedo filósofo y moralista. Algo distinta es la del novelista y del poeta satírico. En su novela picaresca, que hasta cierto punto evoca ese mismo mundo de la corrupción, Quevedo va tomando una actitud más compleja. Aquí, el lenguaje no es ni mero objeto de canje (como sucede

[25] *La cuna y la sepultura*, B, pág. 1194*b*.

[26] «Eficaces palabras tienes, buen viejo», le dice el joven a su maestro, el Desengaño. *El mundo por de dentro*, B, pág. 165*a*.

en el uso cotidiano e irreflexivo que hacen de él ciertos personajes) ni tampoco simple instrumento para comunicar un mensaje intelectual. Es, antes bien, instrumento y mensaje a la vez, ya que no solamente sirve para significar una realidad deprimente, sino que constantemente—sobre todo en los juegos verbales—remite a sí mismo.

Las dos actitudes frente al lenguaje pueden verse también en un texto de los *Sueños,* en *El mundo visto por de dentro,* mitad ascético-moralizante, mitad jocoso, puesto que solamente en la parte final, que falta en el manuscrito y en la edición de Pamplona [27], el narrador da rienda suelta a su vena bullidora. En un primer momento se contraponen las palabras «eficaces» del sabio a los engaños del mundo, que todo es hipocresía. Pero en las últimas páginas, la palabra no se limita a explicar la falsedad de las apariencias para llevarnos al desengaño, puesto que el tratado acaba con un ingenioso juego verbal en torno a la imagen-palabra de la «cuerda», palabra que puede leerse como sustantivo o como adjetivo («Ea, gente cuerda, alto a la obra», y «Válgate Dios por cuerda») y que, además, aparece en locuciones como «debajo de (la) cuerda» (= escondidamente), es decir, en su plena polisemia. Esta cuerda no sólo es el límite entre el engaño y el desengaño (ya que los personajes tienen que pasar por debajo de ella); ella misma, sindo «de mil colores», actúa como nueva tropelía: en vez de discriminar nítidamente la verdad de la mentira y de aclarar intelectualmente las cosas, va como desdoblando el plano de los significados. Así, la palabra—por su dinámica polisemia—remite nuevamente a sí misma [28]. Este complejo empleo reflexivo de la lengua presupone un *desdoblamiento* en la consciencia del autor, desdoblamiento que implica cierta distancia de lo que dice, revelando ser una forma de *ironía poética* aquella «dualidad permanente del espíritu», de que hablaba Baudelaire [29].

Señaladamente en el *Buscón,* libro no menos poético que cómico-jocoso, la «espiritualidad» del texto consiste en la libre invención de un lenguaje casi siempre fin en sí mismo, cuya «libertad» implica una inevitable disyunción entre el signo y sus significados, una dinámica distancia entre la palabra y el mundo al que alude, gracias sobre todo a una virtual polisemia que aleja aquélla de su sentido más obvio o simplemente referencial. De este modo es posible que el lector pasee su mirada sobre los aspectos más degradantes y disgustosos del mundo real, sin entrar jamás totalmente en el círculo de la corrupción. Más fuerte que

---

[27] Véase la ed. de JULIO CEJADOR Y FRAUCA: *Los sueños,* Madrid, Espasa-Calpe, 1960, tomo II, página 49 (Clásicos Castellanos).

[28] Al decir así nos referimos a la terminología de R. JAKOBSON, a la «función poética». Cfr. *Questions de poétique,* París, 1973, pág. 124.

[29] CHARLES BAUDELAIRE: «De l'essence du rire», en *Oeuvres Complètes,* París, 1968, pág. 993 (Bibliothèque de la Pléiade).

el choque que siente al reconocer allí su propia vida y su condición de ser mortal, queda para él la fascinación del lenguaje, que además de significar lo que significa, exhibe alegremente su propia ingeniosidad, tan chispeante, tan *geistreich,* que Leo Spitzer tuvo la idea de compararlo a la raspante gracia de una copa de champán [30].

No menos que en los sonetos morales, colaboran en el *Buscón* la miseria y la dignidad del hombre, pero no tanto en el sentido filosófico-ascético que hemos visto. No hay conversión del protagonista en este librillo gracioso, como tampoco hay desengaño, conocimiento del error. Es que no hace falta una conversión a la manera del *Guzmán de Alfarache,* puesto que desde el principio reina una atmósfera estilística que la hace del todo excusable. Desde el primer capítulo nos encontramos ante una actitud irónica, que se comunica en seguida al lector. Este, al enterarse de tal modo de su situación de hombre miserable y mortal, en el fondo no muy distinto de Pablos, no puede dejar de reírse de ella, y su risa, que procede de la reflexión, es indicio seguro de su propia libertad interior, de su distancia. Si no toma en serio lo que va leyendo es porque la manera en que Pablos le cuenta su vida no le permite identificarse con aquel personaje, así como tampoco se identifican las palabras con lo que significan. Disyunción, distancia, desdoblamiento, o como decía Baudelaire: «Le rire est satanique, il est donc profondément humain. Il est dans l'homme la conséquence de l'idée de sa propre supériorité; et, en effet, comme le rire est essentiellement humain, il est essentiellement contradictoire, c'est-à-dire qu'il est à la fois signe d'une grandeur infinie et d'une misère infinie, misère infinie relativement à l'Etre absolu dont il possède la conception, grandeur infinie relativement aux animaux. C'est du choc perpétuel de ces deux infinis que se dégage le rire» [31].

Podría decirse, por tanto, que la disyunción entre el signo y su significado, tal como la hemos puesto de relieve en el lenguaje quevedesco del *Buscón,* encuentra su paralelo en el desdoblamiento reflexivo del lector, quien, como hombre mortal expuesto al mismo drama existencial del pícaro, es capaz de tomar distancia y de sentirse ser a la vez él mismo y otro. Así, el plano del lenguaje viene a constituir el lugar donde nuestra mísera condición, el «vivir muriendo», se convierte en su contrato, en un «morir viviendo», que es la consciencia de que en medio de tanta pobreza y corrupción hay algo que nos libra de la calamidad.

---

[30] L. Spitzer: «Zur Kunst Quevedos in seinem Buscón», *Archivum Romanicum,* 11, 1927; después en *Romanische Stil- und Literaturstudien,* tomo II, Marburg, 1931, pág. 73.

[31] Baudelaire, *op. cit.,* pág. 982.

II

Hay otro motivo en el *Buscón* que confirma la dialéctica entre la palabra muerta y la palabra viva, tal como la acabamos de señalar: el de la oración, y aún más concretamente, del *rosario*. El rosario que se emplea en los países católicos del Occidente es una sarta de bolillas o cuentas que sirven para contar los avemarías, glorias y padrenuestros: objeto simbólico y sagrado que aunque induzca fácilmente a oraciones mecánicas, no deja de tener un profundo significado espiritual. En la época de Quevedo, poco después de la batalla de Lepanto, el rosario gozaba de una innegable popularidad, habiendo sido recomendado a la devoción de los fieles por el mismo pontífice [32]. No es, por tanto, de extrañar que en las páginas del *Buscón* se halle más de un reflejo de esta religiosa costumbre.

Al hojear la novela toparemos con numerosas alusiones a este motivo. Quienes llevan rosario son, por supuesto, las viejas, máxime las sospechosas de falsa devoción. Por eso, el rosario resulta ser casi siempre un distintivo de la hipocresía, vicio principal del mundo quevedesco. Tiene rosario la madre de Pablos, que—ya lo sabemos—es algo bruja y alcahueta remitente. Lo que lleva es un rosario muy particular, por estar compuesto de muelas de difuntos, de ahorcados seguramente [33]. La hechicera que fingiéndose tan cristiana, se dedica a la magia negra para apoderarse de las fuerzas misteriosas de la naturaleza acaba por pervertir totalmente el significado de este objeto. En vez de apelarse al espíritu divino, recurre a las fuerzas diabólicas y materiales. No será por casualidad si Quevedo la pinta en la actitud característica de recoger las cuentas de su rosario que se ha desensartado: imagen de la destrucción que cuadra muy bien en este contexto.

Otro rosario lo exhibe la vieja tía cocinera en casa del licenciado Cabra (I, 3). Un día se le desensarta el rosario sobre la olla, así que Pablos podrá comer, según dice el texto, «el caldo más devoto» de su vida [34]. Es parodia, claro, y podría ser blasfemia, sólo que Quevedo está lejos de quererse burlar de la verdadera religión. Su actitud de escritor sigue siendo irónica y satírica, por lo cual el significado concreto del texto no puede ser nunca el único y principal. Lo que importa aquí es el

---

[32] La victoria cristiana de Lepanto fue atribuida a la intercesión de la Virgen del Rosario. Baste recordar, en el campo de la música sagrada, una obra como el «Vespro della Beata Vergine» de CLAUDIO MONTEVERDI (1610), contemporánea al *Buscón*. Fue el Papa Gregorio XIII quien introdujo la fiesta de la Virgen del Rosario en el mismo aniversario (7 de octubre) de la batalla de Lepanto.

[33] Piénsese en el dibujo de Goya («A caza de dientes»). No faltan ejemplos famosos en la época de QUEVEDO, como la Fabia de *El Caballero de Olmedo*. Cfr. además el estudio de J. CARO BAROJA *Las brujas y su mundo*, Madrid, 1961.

[34] LC pág. 45.

motivo de la materialización casi total de un objeto sagrado, que en este caso se convierte en «garbanzos negros», tan duros que quebrarán los dientes a los que los coman. De nuevo asistimos a un acto destructivo: el rosario es materia que se consume y que hace consumir materia (y es sintomático que sean los dientes, que sirven a su vez para consumir).

Otros rosarios del *Buscón* son exageradamente grandes y pesados, es decir: visiblemente materiales. Así parece el que lleva colgado la devota ama de Alcalá, más ladrona que Pablos y no menos alcahueta que su madre; con todo eso, muy practicante y muy santa. «Traía un rosario al cuello siempre, tan grande que era más barato llevar un haz de leña a cuestas. Dél colgaban muchos manojos de imágenes, cruces y cuentas de perdones. En todas decía que rezaba cada noche por sus bienhechores. Contaba ciento y tantos santos abogados suyos, y en verdad que había menester todas estas ayudas para desquitarse de lo que pecaba. Acostábase en un aposento encima del de mi amo, y rezaba más oraciones que un ciego. Entraba por el *Justo Juez* y acababa en el *Conquibules*—que ella decía—y en la *Salve Rehina*» [35]. Esta mutilación de las palabras, que así pierden su sentido, viene bien con la materialización de los conceptos y del mismo objeto religioso.

Algo parecido se da cuatro capítulos más adelante, en el episodio del ermitaño, que, como no tardaremos en saber, es un taimado fullero, tan desalmado que no le importa jugarse el dinero de las misas. También éste lleva un rosario «en una carga de leña hecha bolas, de manera que a cada avemaría sonaba un *cabe*» [36]. Una vez más, el juego de palabras y la risa predominan sobre cualquier intención crítica. Con un virtuosismo sin par, Quevedo se divierte en pintarnos este «rosariazo» con sus cuentas frisonas, cuyo sonido material acompaña los gemidos del ermitaño mientras reza a silbos «oraciones de culebra».

En la tercera parte del *Buscón,* es decir, cuando Pablos, de espectador que se ríe de los demás, se convierte en pícaro cada vez más criminoso perdiendo así la distancia, el mismo protagonista se hace prestar un rosario «engarzado de oro» perteneciente a una muchacha, a quien —con el fin de engañarla—promete, en cambio, 100 escudos. Este rosario es un objeto de valor: la vieja de la cofradía, a la cual Pablos lo entrega, pensará en venderlo. Por eso tendrá que inventar un nuevo «cuento»: dirá que era de doncella pobre, quien tuvo que deshacerse de él para comer. Con este rosario que ha perdido todo significado religioso, nos hallamos otra vez dentro del círculo material. No olvidemos

---

[35] LC, pág. 79.
[36] LC, pág. 126.

tampoco que los rosarios en el *Buscón* sirven para pedir limosna, siendo ajuar de todos los hipócritas. Nunca se muestra sin él Don Cosme, jefe de los caballeros-mendigos, verdadero diablo hecho hombre [37].

Pero hay más: hemos dicho que el rosario está compuesto de *cuentas,* que forman un círculo. Al imaginarse esto, nada se opone a que se perfile un nuevo juego de palabras muy significativo entre *ensartar cuentas* y *ensartar cuentos,* frases mentirosas, por supuesto, si referimos el término a los personajes [38]. Cuando Pablos muestra su botín a la vieja, Quevedo ya no oculta más su juego: «... les enseñé el rosario, y *conté el cuento.* Celebraron mucho la traza, y recibióle la vieja *por su cuenta* y razón para venderle» [39]. El cuento de Pablos, una traza, le valió las cuentas del rosario que, siendo de oro, entran en la cuenta de la vieja, que hará comercio con ellas contando otro cuento: así Pablos y sus alegres compañeros siguen ensartando cuentos. Aquí, a más tardar, puede venirnos la sospecha de que todo el *Buscón,* no menos que el amanerado *Cuento de cuentos,* consista en una serie casi interminable de cuentos, que se ensartan como las cuentas de un rosario.

La insistencia con que Quevedo introduce en sus cuentos el rosario no es sino otro juego verbal para aludir a la ambivalencia del lenguaje. El rosario, además, no es el único ejemplo de la materialización de valores sagrados o espirituales. Abundan las palabras eclesiásticas que se toman al pie de la letra o, al revés, las palabras del habla común que se llenan de un segundo sentido religioso: desde el «pío-pío» con que la vieja de Alcalá llama las gallinas y que Pablos interpreta, para espantarla, como nombre de papa, hasta los sacrilegios del ermitaño que juega «avemarías» (¡nótese el doble sentido!) con el dinero de las misas. Pablos, al inventar sus chistes y sus burlas, parece acercarse bastante a la actitud irónica del mismo autor, pero como no lo hace casi nunca desinteresadamente, le resulta imposible librarse del circuito material.

Donde más lo consigue acaso sea en su encuentro con el poeta-sacristán. A este ignorante (que fabrica y vende «oraciones graves y sonoras» a los ciegos, cada una por ocho reales), Pablos le lee la quevedeca «premática contra los poetas hueros», escrita, como dice el texto, «de uno que lo fue y se recogió a buen vivir» [40]. El contenido de la

---

[37] LC, pág. 189. Véase también M. ALEMÁN: *Guzmán de Alfarache,* primera parte, libro I, capítulo 1 (la caracterización del padre de Guzmán).

[38] QUEVEDO emplea la palabra «cuento» también en el sentido de frase hecha o mentirosa, fórmula fosilizada. Piénsese en el *Cuento de cuentos,* B, pág. 368. Agradacemos aquí a la doctora K. MAIER-TROXLER sus sugerencias en torno a esta metáfora del «cuento».

[39] LC, pág. 191. Compárese además: «*Contába*les *cuentos*...» y «*Contó*les otros embustes» (páginas 208 y 210).

[40] LC, pág. 114.

pragmática se conoce: Quevedo acusa a los poetas «públicos y cantoneros» de ser no menos veniales que ciertas mujeres. El sacristán, en vez de reírse de una burla tan grosera, lo toma todo al pie de la letra y se espanta. En balde Pablos procura explicarle que se trata de literatura escrita «por gracia». Su superioridad, con respecto al sacristán, es evidente. Ahora bien, la palabra «gracia» significa aquí comicidad y burla, pero tal vez pudiera interpretarse también—y en un texto literario tan ambivalente nos parece posible hacerlo—como «gratuitamente», «sin premio ni interés» [41]. Esto vendría a decir que la palabra del poeta, al procurar su libertad, no puede ser vendible, ni tampoco mero objeto de canje. Y siendo lo contrario de la mercancía, resulta ser algo como un don, que se nos ofrece gratuitamente: como libre intervención de un espíritu irónico o burlón, o sea como *palabra viva.*

III

Los cuentos inventados por Pablos son casi siempre trazas, ingeniosos juegos de palabras que tienen la segunda intención de proporcionarle alguna ventaja. Piénsese en el chantaje que le vale los dos pollos de la beata vieja de Alcalá o en la astucia con la cual obtiene el rosario de oro. No cabe duda que él es un embustero que lleva la soga arrastrando, pero también consta que sus mentiras, astucias y mañas son libre invención de Quevedo, quien parece complacerse no poco en la destreza de su personaje. Al autor del *Buscón* Lázaro Carreter le atribuye justamente «un deseo casi demoníaco de ostentar ingenio» [42], cualidad que éste comparte con Pablos.

A pesar de ello, sería equivocado considerar al *Buscón* como un libro amoral. Excusado es decir que el «yo» del narrador está lejos de coincidir con la persona real del autor. La novela, libre de elementos autobiográficos, es obra de ficción, y la ironía poética que la informa no puede quedar inadvertida. Lo que distingue, pues, los mentirosos cuentos de Pablos de la invención quevedesca es su diferente grado de verdad. Mientras Pablos disimula su intención, la ficción no oculta su propio carácter de ficción, exhibiendo incluso sus trucos y recursos. El lenguaje del *Buscón*—puesto que no solamente representa un mundo,

[41] Otro juego verbal con «gracia» se encuentra en *El juicio final.* Véase el comentario de Ilse Notting-Hauff: *Visión, Satire und Pointe in Quevedos «Sueños»,* Munich, 1968, pág. 156.
[42] F. Lázaro Carreter: «Originalidad del Buscón», en *Studia Philologica. Homenaje a D. Alonso,* II, Madrid, 1961, pág. 322.

sino que se presenta a la vez a sí mismo—se sitúa, por decirlo así, en un vacío, donde ya no existe oposición entre la mentira y la verdad. La definición de Nietzsche, según la cual el arte no engaña «por tratar la apariencia como tal», cuadra aquí perfectamente [43].

Baste recordar el primer capítulo de la novela, con aquella continua repetición de la fórmula «Dicen que», «diz que», «según me han dicho», que culmina en la grotesca acumulación «Diz que se dijo» [44]. Pablos nos cuenta su vida con materiales que desprende del habla común de la gente, con materiales declaradamente lingüísticos: no faltan señales para que el lector se dé cuenta de esto. Y aun cuando Pablos miente, el lector comprende que para mentir recurre también a trucos lingüísticos. La poética del *Buscón* y de los primeros escritos en su mayoría satíricos es, pues, de tipo irónico. Desde este punto de vista valdría la pena confrontarla con la poética del último Quevedo, que no escribe más que obras ascéticas, filosóficas y políticas.

Podemos partir de un texto que se encuentra en una de sus últimas obras: la descripción del ave fénix en *La constancia y paciencia del Santo Job* (1641). Quevedo procede aquí en primer lugar como exegeta, citando los pasajes bíblicos y comentándolos. Al llegar a Job 29,18: «Dicebanque in nidulo meo moriar, et sicut palma multiplicabo dies», empieza por exponer la muy discutible interpretación de la palabra «palma», «Hhol» en el texto original, palabra que significa normalmente «arena», pero en este caso, según los rabinos «fénix», según la Vulgata «palma» (el griego φοῖνιξ es también homónimo) [45]. De esta ambigüedad trae origen, en parte, el mito cristiano del fénix, afirmado luego por escritores de suma competencia como Ambrosio, Jerónimo, Tertuliano. Este último lo cita en su tratado *De resurrectione mortuorum* y lo convierte así en un símbolo de la resurrección y del triunfo de la vida sobre la muerte.

Sin embargo, Quevedo, después de rendir honores a los autores citados, niega—en cuanto teólogo y exegeta—que la existencia del ave prodigiosa tenga fundamento en la Sagrada Escritura. Contra aquellos intérpretes judíos y cristianos, él opta por la interpretación de la Vulgata y de los Setenta que traducen «hhol» por «palma». Con esto toma posición contra la tesis del humanista Patricius Junius que pocos años antes, en 1633, al publicar la *editio princeps* de la así llamada *Primera Epístula de Clemente,* había alegado la existencia del fénix como prueba de la resurrección. No procede de este modo Quevedo. Para él, el

[43] F. Nietzsche: «Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne», en *Obras,* ed. Musarion, VI, pág. 98.

[44] Cfr. *El cuento de cuentos,* cit., y los cuentos de Sancho en el *Quijote.*

[45] Véase sobre todo el estudio de R. Van den Broek: *The Myth of the Phoenix,* Leiden, 1972.

mito del fénix es ante todo una «fábula poética» y luego una «ficción moral». Por tanto, concluye perentoriamente que «autorizar que hay fénix con decir que se lee en la Sagrada Escritura no tiene fundamento en el texto ni en la Vulgata ni en los Setenta» [46].

Admitido esto, el lector espera que Quevedo deje el legendario mito para volver a su comentario bíblico. Pero nada de esto sucede: la verdadera descripción del ave fénix, larguísima además, va a comenzar solamente ahora. Con un refinado juego de palabras («No he de ser yo muerte de quien la muerte es vida. ¿Quién no perdonará a quien perdona al fuego?») [47], Quevedo da media vuelta para celebrar el hermoso mito del «finis corruptionis et principium generationis» de por sí, fuera del ámbito teológico. La existencia, aunque mítica, de un ser que sea a la vez su propia cuna y sepultura, no en el sentido en que lo es el hombre mortal [48], sino como símbolo de la vida eternamente renaciente, no deja de estimular su fantasía poética y lo fascina a tal punto que le dedica una de sus páginas más intensas: «Digo que hay esta ave, que siendo linaje de sí propia, renace y vuela con todos sus antepasados, después que nace del vientre de la ceniza que se engendró de la llama, cuya voracidad hace fecunda; en quien la muerte hace oficio de padre, y el sepulcro de cuna; que deja de ser la que es para ser la que fue, y que ya es otra para ser la misma; que compite a las estrellas la hermosura y la duración; que el sol hace el gasto a su alimento, de su resplandor más puro; que la aurora suda para que beba; que digiere tesoros su estómago; que en sus alas vuelan sin peso el oro y la plata; que su pico está cruento con el rubí; que gasta en su vestido todas las joyas del Oriente; que cuando, después de haber vivido hermoso protocolo de muchas edades, cansada de repetir siglos, y deseosa por linda de repetirse a sí, junte todos los olores y aromas de Pancaya y sabeos; y perfumando los aires, vuele con ellos; y componiéndolos en su nido, la sirvan de mortaja y mantillas; que sobre estos haces funestos y natales, con las alas batiéndolas forme clamor, y con la voz ya agonizante pida al sol disposición para que recién nacida gorjee; que el sol, desclavándose del rostro (aunque haga falta al día) el rayo más puro, le envíe a encender los perfumes que han de ser hoguera; que viéndola arder la naturaleza, se congoje medrosa de perder su maravilla; que sea el defunto comadre de sí mismo y el entierro parto; que abolorio continuado desde el principio del mundo, sea sucesor de su descendiente; que confundidas la vida con la muerte en tan breve

46 Van den Broek, *op. cit.*, pág. 4. Se trata de Patricius Junius: *Clementis ad Corinthios epistula prior*, Oxonii, 1633.
47 B, pág. 1374*b*.
48 Véase *La cuna y la sepultura, op. cit., passim.*

confín, no diferencia, ni la una lo que acaba, ni la otra lo que empieza que empiece a ser otra la que no ha dejado de ser la misma. Todos la dan esto; nadie la da más a esta ave, que oída se propone enigma y viva se muestra tropelía» [49].

Este pasaje, escrito con tanto entusiasmo, no es solamente una paráfrasis del *De ave phoenice,* de Lactancio [50], sino que responde a una constante preocupación de nuestro autor. Es ésta la angustia de ser hombre mortal, nacido para la muerte («Empieza, pues, hombre [...] y ten de ti tan firmemente tales opiniones: que naciste para morir y que *vives muriendo»)* [51], angustia que se percibe ya en las obras ascéticas y religiosas, ya en las sátiras más agresivas, cada vez que Quevedo representa al mundo como circuito de consunción. De este modo el fénix, símbolo de la verdadera regeneración, viene a contraponerse en primer lugar a ese círculo vicioso, donde cada regeneración (piénsese en el *recycling* de los tejidos, tan degradante, y alegoría del género humano) es siempre una degeneración. A Satanás que traga y vomita los cuerpos se opone este milagro de la vida eternamente renaciente.

Pero al círculo de la materia que se consume a sí misma Quevedo le opone también la palabra «viva», eficaz o poética. Hemos visto como el «vivir muriendo», que es nuestra mísera condición, se convierte en un «morir viviendo», cada vez que la palabra, materia espiritualizada, resucita al espíritu del lector o del oyente. Esa palabra sale del círculo material, siendo veneno y antídoto al mismo tiempo. Un lenguaje que nos hable de la miseria del mundo y que se conciba a la vez como lenguaje—con aquel desdoblamiento irónico o reflexivo que hemos dicho—es como sustancia que casi contemporáneamente muera y renazca. Podemos preguntarnos, ahora, si Quevedo en la fábula del ave fénix, que al «vivir muriendo» de la naturaleza opone su resurrección, no viera, finalmente, también una alegoría del lenguaje.

Sin embargo, la fábula poética del fénix tiene otro fundamento que los cuentos del *Buscón.* El último Quevedo, que ya no tiene la misma concepción irónica del lenguaje, no gastaría tanto tiempo para ilustrar una fábula poética que no fuera más que ingenio y agudeza. El insiste, pues, en que el fénix del libro de Job no sea mera ficción, y no oculta su propósito de «sacarlo de fábula poética para hacerlo historia sagrada» [52]. Por otro lado trata de no forzar el sentido del texto de la Vul-

---

[49] B, págs. 1374*b*-1375*a*.

[50] Las fuentes son varias, CLAUDIANO y el PSEUDO-LACTANCIO. El mito aparece con suma frecuencia en la época (LOPE DE VEGA, TASSO, CALDERÓN). Compárese esta definición sintética de CALDERÓN: «Fénix de su misma fama, / imitando al que en el fuego / ave, llama, ascua y gusano, / urna, pira, voz e incendio, / nace, vive, dura y muere, / hijo y padre de sí mesmo» *(El médico de su honra,* primera jornada, 177-82).

[51] B, pág. 1195*b*.

[52] B, pág. 1375*a*.

gata, ya que éste ignora el fénix. ¿Cómo logra, pues, Quevedo reducir la fábula a su justo valor? Diciendo que el mito traduce en palabras la milagrosa resurrección de Job y, con eso, el dogma cristiano de la resurrección de la carne. «La maravilla es renacer de un muladar o estercolero; y de llagas y hediondez, pudrición y gusanos, enjoyar su renovación y ser otro y el mismo. Esta es *habilidad de la gracia, no de la naturaleza;* toca a los santos, no a las aves» [53].

Lo que comprueba e incluso garantiza la verdad de la poética leyenda es la misma realidad histórica y teológica de Job, atestiguada por la Escritura. Quevedo llega a decir que Job es el «original» y el fénix la «copia». Primero hubo el milagro de Job, quien fue resucitado de la más grande miseria, y después el mito del fénix, antes *alegoría* de la resurrección que fábula. He aquí cómo Quevedo consigue restituirle al ave milagrosa su verdad y existencia: «Supongo que no hay fénix, y que es ficción moral; pretendo lograrla mejor negada que creída. Esto supuesto, digo que los que primero la dieron este nombre, estudiando su composición en los sucesos de Job, a él mismo le pusieron aquel nombre y le vistieron (para disfraz, que no le desconoce) las propriedades y la riqueza de las plumas; y que *Job es el fénix* y quien dio motivo a su composición [...]» [54].

La fábula, esa maravillosa invención, de no estar prefigurada en la escritura, no tendría sentido, y las palabras que la componen, de no referirse a Job, no serían más que *flatus vocis,* algo material y totalmente inconsistente. Para alcanzar su virtud espiritual y su eficacia, el lenguaje del último Quevedo necesita un sólido fundamento, la preexistencia de una verdad absoluta. «Job fue el fundamento *que hubo de verdad* para fabricar los prodigios del fénix» [55].

El lenguaje que estamos examinando se reduce, pues, a «copia», y se comprende que lo que tiene aquí la prioridad es el «original». Hablar del fénix se puede solamente porque el fénix tiene aquel noble significado alegórico. Así, los prodigios retóricos del lenguaje se fundan en una realidad metafísica y absoluta, fuera del texto. Nada de esto sucedía en el *Buscón,* que si su lenguaje era «espiritual» no lo era por sus significados o por referirse a verdad. Aquí, el lenguaje es un espléndido adorno, retóricamente elaborado, que viste el dogma cristiano con las plumas de la fama. Allí, el lenguaje era y no era capa de pobre, era archipobre y riquísimo, protomiserable e inmaterial. Lo que lo salvaba del peligro de ser tan inconsciente como capa de pobre era la consciencia de ser a

[53] *Ibíd.*
[54] *Ibíd.*
[55] B, pág. 1375*b*.

la vez signo de un significado y otra cosa, era aquel desdoblamiento que llamamos ironía. Si, pues, en el *Buscón* la actitud irónica del poeta sustraía el lenguaje a la oposición verdad-mentira para restituirle toda su ingeniosa ambivalencia y su doble vivacidad, aquí vemos actuar a un Quevedo que, ya menos atrevido en cuestiones literarias, parece haber vuelto a una concepción del lenguaje más ortodoxa y más tradicional.

GEORGES GÜNTERT

Universidad de Zurich, octubre 1978
Bergstrasse 16
8044 ZURICH (Suiza)

SOBRE LA UNION DE TEORIA Y PRAXIS LITERARIA EN EL CONCEPTISMO: UN TOPICO DE QUEVEDO A LA LUZ DE LA TEORIA LITERARIA DE GRACIAN

La hipótesis de un divorcio entre teoría y praxis literaria en los siglos de Oro, sostenida durante mucho tiempo por la historiografía crítica [1], se viene mostrando incierta en el terreno de la literatura conceptista. En ella se observa una firme correspondencia entre los planteamientos teóricos y realizaciones artísticas. Tanto es así que determinadas parcelas de las obras de creación constituyen una fuente inagotable de principios estéticos algunas veces, y otras, como veremos aquí, la posibilidad de ejemplificar en la praxis artística tanto el sentido general de la estética literaria a la que responde, como fenómenos lingüístico-retóricos concretos.

Este estudio se propone ejemplificar y delimitar en una parcela muy concreta de la lírica amorosa de Quevedo los límites de esta síntesis entre teoría-praxis conceptista. Obviamente, la tesis general no vendrá deducida de estas breves páginas; son muchos los que vienen insistiendo en ella. Pero lo que sí es necesario es hacer operativos en el análisis los principios teóricos generales, de modo que podamos contribuir a delimitar desde la creación esa unidad estética y cultural a la que se ha convenido en llamar *conceptista* y que supone, al menos en teoría y praxis literaria, un término equivalente al de Barroco, si lo entendemos en su vertiente estilística.

Las razones de esa unidad teórico-artística en el conceptismo son, sin duda, varias. La principal creo que puede pulsarse en el paralelismo que se da en la teoría y la praxis respecto a la respuesta al contexto histórico-retórico que venía actuando como *norma* [2]. En otro lugar he

[1] Constituyó durante mucho tiempo un tópico crítico, tanto más firme cuanto menor era la separación entre teoría literaria de estirpe aristotélico-horaciana y teoría literaria conceptista como tal. A. VILANOVA, en su espléndida panorámica «Preceptistas españoles de los siglos XVI y XVII», en *Historia general de las literaturas hispánicas*, III, Barcelona, 1968, pág. 569, podía afirmar todavía ese divorcio para los siglos XVI y XVII cuando en su desarrollo sí apunta repetidamente a una estética que, como la gongorina, tuvo en el *Libro de la erudición poética* un paradigma teórico. Habría que extenderlo sobre todo a la síntesis general que supone el conceptismo como estética, síntesis que abraza por igual a CARRILLO DE SOTOMAYOR y JÁUREGUI y se realiza sobre todo en GRACIÁN. Estamos de acuerdo en que el tópico del divorcio teoría-praxis es más difícil de deshacer respecto a la teoría clasicista, sobre todo a la altura tardía en que España se incorpora a la tradición aristotélico-horaciana.

[2] Utiliza el término en el sentido en que lo define J. MUKAROVSKY en su ensayo «Función, norma y valor estético como hechos sociales», en *Escritos de Estética y Semiótica del Arte*, Ed. de J. LLOVET, Barcelona, G. Gili, 1977.

defendido la necesidad de contextualizar históricamente el mensaje poético; sólo así podrá llegarse a una interpretación del mismo que pueda exceder, como es necesario, el plano de la especulación puramente teórica sobre la literariedad. Lo hacía en una generosa interpretación del concepto de desautomatización, tal como la Poética de la Escuela de Praga completaba primeras intuiciones de los formalistas rusos [3]. La hipótesis que me propongo desarrollar aquí es que se da una identidad básica entre la situación expresiva del escritor conceptista y la situación teórica del preceptista o autor retórico, referidas ambas a la herencia de la que parten y a la que deben dar respuesta.

En el terreno de la creación literaria (lo veremos en un tópico concreto, pero creo haberlo demostrado en la mayor parte de los tópicos que trata Quevedo) no se ofrece otra cosa que una reformulación estilística de materiales prestados por el mundo del Renacimiento, del que se tiene conciencia de formar parte (el Quevedo editor de Francisco de la Torre no sabía que era conceptista); materiales, eso sí, virtualmente agotados o desgastados, sobre todo los de la tradición petrarquista. Cualquier estudio de lenguaje poético del siglo XVII tiene como referencia necesaria el del XVI, y mucho más en el terreno de la lírica amorosa, donde los paradigmas macrocontextuales, semánticos (petrarquismo cortés platonizante), no se modifican y tampoco los microcontextuales, que obedecen a una tipología muy restringida [4].

En este estudio queremos mostrar que la situación es muy parecida—paralela y casi idéntica—en el terreno de la teoría literaria conceptista, que ha de verse también como una reformulación de la retórica tradicional, asimismo agotada. Sabemos que la *constante teórica* en el conceptismo será la de la *novedad* y *maravilla,* pero ello no debe engañarnos: lo será en cuanto reformulación o modificación de una base idéntica a la de las retóricas tradicionales preconceptistas y el *corpus*

---

[3] En mi estudio «Lingüística y poética: desautomatización y literariedad», *Anales de la Universidad de Murcia,* 1979, 1-2, 60 págs. Allí apoya la evidencia de que toda definición de la literariedad debe ser establecida con referencia a la norma estético-cultural que el mensaje poético hereda y actualiza y, por tanto, histórica y contextualmente. El punto de partida que fue en ese estudio el formalismo eslavo podría ampliarse, con mayor propiedad aún, a la obra de M. BAKTHINE o la de I. LOTMAN y la Escuela de TARTU en general. En definitiva, aquella interpretación de la desautomatización con referencia a normas contextuales nace de la desconfianza hacia las definiciones de la lengua poética con referencia a la estándar y desde un acronismo inútil cuando se trata de mensajes literarios. Esta desconfianza es desde hace algunos años casi general en los ambientes teórico-literarios. A los nombres arriba citados habría que añadir los de T. VAN DIKJ en *Texto y contexto,* Madrid, Cátedra, 1980 (ed. inglesa, 1977), y entre nosotros la diversa llamada de atención en este sentido de F. LÁZARO CARRETER tanto en diversos lugares de sus *Estudios de poética,* Madrid, Taurus, 1976, como en su estudio «The literal Message», *Critical Inquiry,* The Univ. of Chicago Press, volumen 3, núm. 2 (1976), págs. 315-332.

[4] Puede verse en el cuadro tipológico trazado por A. GARCÍA BERRIO: «Lingüística del texto y tipología lírica». Aparecido primeramente en *Imprevue,* 1978¹, luego en la *R. E. L.,* 9, 1, y finalmente en J. S. PETÖFI-A. GARCÍA BERRIO: *Lingüística del texto y crítica literaria,* Madrid, Comunicación, 1978, por donde citaré. Tratándose de un modelo reconocidamente taxonómico y no teórico, y por tanto inducido del análisis, cobra más valor para confirmar la comunidad contextual casi sin fisuras de GARCILASO, HERRERA, GÓNGORA y QUEVEDO en la parcela lírica en la que nos movemos.

teórico de la clasicidad. Dicho de otro modo: Gracián construye su doctrina estética consciente de que suponía una novedad, un terreno no tratado por la retórica anterior [5]. Pero al mismo tiempo ello no significa que los materiales con que construye y de los que parte vayan a ser distintos. El conceptismo, tal como lo formulará Gracián en su *Agudeza y arte de ingenio* (coincidente en esto con Pellegini y Tesauro), será una reubicación de la retórica, una perspectiva nueva con que disponer los viejos materiales, un *complemento,* un alma para un cuerpo, una forma para una materia, un contenido para un continente.

En efecto, una de las constantes de la teoría literaria de Gracián, medula del pensamiento conceptista, es su referencia a la retórica tradicional como *base material* de la agudeza y el concepto, que es la forma. En el texto que acabo de citar, en la nota 5 ya se plantea y recorre tan sólo una parte de esta idea, que en Gracián ocuparía varias páginas. Ya sea bajo la imagen de alma-cuerpo *(Discurso* IX, pág. 115, y *Discurso* X, pág. 124), ya sea con mayor frecuencia aún bajo la fórmula «añade alguna *circunstancia especial»* o bien «añade al artificio retórico el conceptuoso» *(Discurso* XIII, pág. 145).

Esta distinción, figura retórica estudiada por la tradición vs. figura retórica con agudeza, se marca explícitamente, en textos que sería muy dilatado transcribir, a propósito del tratamiento de la semejanza conceptuosa, tanto en el *Discurso* XI como en el XII (repetida, además, en éste por dos veces la idea de un añadido que sobrevalora la base retórica, págs. 135 y 140), en el tratamiento de las desemejanzas *(Discurso* XIII), de la comparación conceptuosa *(Discurso* XIV, pág. 159), de la disparidad *(Discurso* XVI, pág. 170), de la paradoja *(Discurso* XXIII, pág. 226), de la agudeza sentenciosa *(Discurso* XXIX, volumen II, págs. 22 y 25), etc. En todas las páginas citadas se repiten unas palabras semejantes a éstas:

«Comúnmente, toda semejanza que se funda en alguna *circunstancia especial* [6] y le da pie alguna rara contingencia es conceptuosa... Las demás que no tienen este realce son semejanzas comunes, muertas...», y más adelante: «Pero cuando a la semejanza da pie alguna circunstan-

[5] El prólogo «Al lector» de la *Agudeza y Arte de Ingenio* comienza precisamente destacando cómo la Agudeza es una novedad en el cuerpo teórico de la Retórica. Pero de inmediato se dice: «válese la agudeza de los tropos y figuras retóricas como de instrumentos para exprimir cultamente sus conceptos, pero contiénense ellos a la raya de fundamentos materiales de la sutileza y, cuando más, de adornos del pensamiento» (ed. Correa Calderón, Madrid, Castalia, 1969, pág 45). Citaré en el texto siempre por esta edición.

[6] Subrayo «circunstancia especial» porque es sintagma constante en todas las referencias de Gracián al tema. Gracián no llega a explicar de modo claro en qué consiste, pero desde luego no son las semejanzas, correlaciones y acoplamientos retóricos como parece interpretar T. E. MAY en «A interpretation of Gracian's *Agudeza y Arte de Ingenio*», *Hispanic Review,* 1948, XVI, 257-300. En algún momento Gracián mismo alude a la dificultad de explicar lo que «dejase percibir, no definir» (pág. 51), y desde luego ha de ser explicado con referencia al conjunto total de la obra y la significación de una «extravagante jerarquía» intelectual.

cia especial del sujeto a quien se arguye, entonces es rigurosamente concepto y de *semejanza retórica* pasa a sutileza del ingenio» *(Discurso* XI, pág. 135, y *Discurso* XII, pág. 140).

A los textos aludidos y citados habría que añadir otros en que Gracián concreta todavía más su pensamiento acerca de la base material (sustancial podríamos decir) sobre la que se edifica su pensamiento literario acerca de la agudeza conceptuosa (que sería una formalización diferente de esa sustancia)[7]. He aquí uno de los muchos textos que insisten en la idea:

«Son los tropos y figuras retóricas materia y como fundamento para que sobre ellos levante sus primores la agudeza y lo que la retórica tiene por formalidad, ésta nuestra arte por materia sobre que echa el esmalte de su artificio» *(Discurso* XX, pág. 204).

Ha quedado suficientemente desarrollada por la historiografía sobre el conceptismo la idea de una estrecha vinculación entre esta forma o «circunstancia especial» y el contenido didáctico o de relación con una *verdad* (así ha sido subrayado, entre otros, por E. Sarmiento, T. E. May, K. Heger, García Berrio, F. Monge, etc.). Pero tampoco han descuidado estos especialistas el hecho evidente de que no siempre la *agudeza* se construye como aportación ideológica; es más, Gracián mismo establece una separación entre la *agudeza de artificio* y la de perspicacia, que se orienta a la verdad:

«La primera distinción sea entre la agudeza de perspicacia y la de artificio, y ésta es el asunto de nuestra arte. Aquélla tiende a dar alcance a las dificultosas verdades, descubriendo la más recóndita. Esta, no cuidando tanto deso, afecta la hermosura sutil. Aquélla es más útil; ésta, deleitable» *(Discurso* III, pág. 58).

Precisamente en base a esta última idea se legitima más aún el paralelismo que aquí vengo estableciendo sobre la situación y respuesta ante la herencia anterior de la teoría literaria y de la praxis artística en el conceptismo. También el lenguaje retórico será para el escritor conceptista un material de naturaleza estético-deleitable, una sustancia de la expresión (en terminología glosemática) sobre la que construir un estilo que se edificará como formalización diferente de sustancias idén-

---

[7] Este aspecto ha sido ya relevado por los principales estudiosos de Gracián. Alude a él K. HEGER en su *Gracián. Estilo lingüístico y doctrina de valores. Estudio literario sobre la actitud literaria del conceptismo,* Zaragoza, I, Fernando el Católico, 1960, págs. 199-200. También FÉLIX MONGE en «Conceptismo y culteranismo a la luz de Gracián». *Homenaje. Estudios de Filología e Historia literaria... en el III lustro del Instituto de Estudios Hispánicos, Portugueses e Iberoamericanos de la Universidad Estatal de Utrecht,* La Haya, Van Goor Zonen, 1966, especialmente págs. 371-372. Ezio Raimondi comenta idéntica posición respecto a Tesauro y la base aristotélica de su teoría de la metáfora en «Ingegno e metafora nela Poetica del Tesauro», *Letteratura barocca. Studi sul seicento italiano,* Firenze, 1961. Desde un punto de vista general la vinculación teoría retórica clasicista y retórica barroca puede verse en el estudio de GUIDO MORPURGO TAGLIABUE: «Aristotelismo e Barocco», en *Retórica e Barocco. Atti del III Congresso Internationale di Studi Umanistici,* Roma, 1955, especialmente págs. 135 y ss.

ticas a las del petrarquismo (me estoy refiriendo ahora a la lírica amorosa, claro está, pero se puede hacer extensible a otras parcelas de la creación artística). Y esta circunstancia, compartida por la teoría y la praxis literaria, no será en modo alguno ociosa para el resultado final; antes al contrario, una buena parte del lenguaje poético ha de ser interpretado teniendo en cuenta el material básico de la retórica heredada, puesto que su novedad no será otra que la de un alarde formal (artificio deleitable) por medio de conceptos, dilogías, metáforas violentas o, como diría Juan de Jáuregui, *alentadas* [8]. El material al que me refiero es pretendidamente idéntico en motivos, estructura y léxico al de cientos de poemas que figuraban como modelo y *norma contextual.*

La crítica literaria viene insistiendo desde hace mucho tiempo en la indiscutible base renacentista de la poesía barroca. Dámaso Alonso rompió una lanza en este sentido haciendo ver en Góngora al culminador de un proceso respecto al que sólo modifica el exponente, pero no la base (tanto en el cultismo léxico, fenómeno el más evidente, como en los recursos morfosintácticos, las formas del contenido del código mitológico, etc.) [9]. Lázaro Carreter se refería a Quevedo y Góngora como reformuladores e intensificadores de fenómenos, incluso los más conceptistas, ya dados en el ambiente literario [10], y, en general, esta tesis es la sostenida para la interpretación del Barroco por E. Orozco, H. Hatfeld (para quien no se entiende el Barroco sin el clasicismo), G. Simpson, Warnke y muchos otros [11]. Sin embargo, en el terreno de la teoría literaria, la situación ha sido algo distinta, pues el relieve de la *novedad,* la importancia de la maravilla y la dificultad docta ha primado habitualmente sobre la necesaria matización que el mismo Gracián, como hemos visto, tiene clara al distinguir materiales y formas y ubicar la novedad en el límite de esa deuda a la figura retórica básica.

Desde mi punto de vista, lo importante es que cabe interpretar ambas situaciones: la estilística concreta y la teórico-estética como un fenómeno unitario e interdependiente. Ello explica—creo—un primer sentido de esa vinculación teoría praxis literaria en el conceptismo, a la que he hecho referencia. Veremos más adelante cómo ese sentido estético general de reformulación, ya teórica, ya estilística, de la norma contextual, es un tópico teórico detectable en otras poéticas del siglo XVII, como las de Carrillo de Sotomayor y Juan de Jáuregui.

Pero hay, además, otra perspectiva desde la que puede arrojarse

---

[8] *Vid.* JUAN DE JÁUREGUI: *Discurso poético,* Ed. M. Romanos, Madrid, Editora Nacional, 1978, página 78.

[9] *Vid.* D. ALONSO: *La lengua poética de Góngora,* Madrid, R. F. E., 1933.

[10] FERNANDO LÁZARO CARRETER: «La dificultad conceptista», cito por su libro *Estilo barroco y personalidad creadora,* Salamanca, Anaya, 1966, págs. 13 y 49.

[11] *Vid.* E. OROZCO: *Manierismo y Barroco,* Salamanca, Anaya, 1970, especialmente págs. 30-49.

luz a estas consideraciones: la de los fenómenos expresivos concretos del conceptismo, que suponen un privilegiado lugar para otear la estética conceptista como reformulación de los materiales *de uso*. Hay en el lenguaje conceptista un nuevo modo de plantear las figuras retóricas, hay en ocasiones la entrada de una «manera» que básicamente se encuentra preceptuada por Gracián en su *Agudeza y arte de ingenio,* y cuyos recursos pueden recorrerse sin mucha dificultad—y en la misma dirección convergente con los presupuestos estéticos generales—en autores como Quevedo, Góngora y, por supuesto, el mismo Gracián [12].

Si nos enfrentamos ahora a un texto concreto de Quevedo podremos deslindar las líneas maestras de esa unidad teoría-praxis en ese doble sentido (estético general y en fenómenos concretos) al que me vengo refiriendo. He elegido como ejemplo la manipulación que un soneto de Quevedo ofrece del tópico del retrato femenino, precisamente por ser quizá el tópico más esquematizado y rígido de cuantos se dan en la lírica amatoria [13]. Sin embargo, y a pesar de que esta consciencia se daba ya en el siglo XVII, no fue evitado ni por Góngora, ni por Lope, Villamediana y, por supuesto, Quevedo, quienes lo tratan con tanta profusión como indisimulado apego al contexto retórico. Esta circunstancia indica bien que la *novedad, maravilla* y *extravagancia,* que son, como ha explicado bien el profesor Maravall [14], constantes en la estética del Barroco, no ha de verse nunca separada—insisto—de la base retórica o material, que era, más que un condicionamiento, una elección deliberada para mostrar, a su través, una originalidad presentada como *alarde,* una concepción de la novedad manifiestamente diferente a la

12 La ubicación de Góngora como conceptista no precisa ya, como antaño, justificaciones, dada la unanimidad de la crítica sobre la cuestión. *Vid.* el artículo citado de F. MONGE: «Conceptismo y culteranismo...», y el libro de A. COLLARD: *Nueva poesía. Conceptismo y culteranismo en la crítica española,* Madrid, Castalia, 1967. Sobre la ejemplificación de la teoría gracianesca, RICARDO SENABRE ha visto recientemente en *El Criticón* la *summa* de la poética barroca y adelanta interesantísimas vías de análisis de esta obra a la luz de recursos previstas en la *Agudeza y Arte de Ingenio.* Cfr. su libro *Gracián y «El Criticón»,* Salamanca, Universidad, 1979, especialmente páginas 58 y ss. El análisis de Quevedo desde el punto de vista de la agudeza conceptuosa tuvo ya espléndidos puntos de partida en los estudios de A. A. PARKER: «La *agudeza* en algunos sonetos de Quevedo. Contribución al estudio del conceptismo» y «Labuscona piramidal, aspectos del conceptismo de Quevedo», así como el de A. TERRY: «Quevedo y el concepto metafísico», recogidos ahora en la asequible antología de GONZALO SOBEJANO: *Quevedo. El escritor y la crítica,* Madrid, Taurus, 1978.

13 Tanto es así que forma parte casi obligada de nuestras referencias críticas. No es casualidad que cuando el profesor F. MONGE en su estudio «Culteranismo y conceptismo...» se refiere a las metáforas lexicalizadas como base de la poesía culta ponga como ejemplo las que intervienen en el retrato femenino: *perlas* por 'dientes'; *oro,* 'cabello', y *marfil y rosa,* 'blancura y rubor de la tez' (citado, pág. 364). Obedece esto a la conciencia que cualquier lector asiduo de la poesía petrarquista adquiere de su constante automatismo, por lo que funcionan críticamente como un ejemplo muy directo y pedagógico para explicar la lexicalización. Lo curioso es que esta consciencia alcanzaba ya a los lectores del siglo XVII. JUAN DE JÁUREGUI alude en su *Discurso poético* a las metáforas del retrato femenino como ejemplos de retórica común: la común retórica dice corales o claveles a los labios, estrellas a los ojos...» (ed. cit., pág. 92). Este testimonio contemporáneo es precioso para la tesis comúnmente sostenida del automatismo lingüístico de las metáforas petrarquistas.

14 *Vid.* J. A. MARAVALL: *La cultura del Barroco,* Barcelona, Ariel, 1975, págs. 415-449.

que advino con el Romanticismo [15] y que tiene en el tópico mismo su lenguaje, sus motivos, su estructura, el punto de partida.

El siguiente soneto de Quevedo viene sujeto voluntariamente a esa *retórica común* de la que Gracián habla, mucho más común todavía tratándose de un tópico enormemente retorizado. En su análisis queremos presentarlo únicamente como ejemplo de otros muchos del mismo Quevedo o Góngora, cuyas bases materiales y formas conceptistas son semejantes:

RETRATO DE LISI QUE TRAIA EN UNA SORTIJA

En breve cárcel traigo aprisionado
con toda su familia de oro ardiente,
el cerco de la luz resplandeciente,
y grande imperio del Amor cerrado.

Traigo el campo que pacen estrellado
las fieras altas de la piel luciente;
y a escondidas del cielo y del Oriente,
día de luz y parto mejorado.

Traigo todas las Indias en mi mano,
perlas que, en un diamante, por rubíes,
pronuncian con desdén sonoro yelo,

y razonan tal vez fuego tirano
relámpagos de risa carmesíes,
auroras, gala y presunción del cielo.

Lo primero que habrá que definir es cuál es el *contexto retórico* o base «material» del que parte Quevedo. Es común hacer una referencia global a la tradición cortés, tras las investigaciones de E. Faral sobre el tema, ampliadas luego con cantidad de detalles por R. Dragonetti [16]. Es más, hay quien con base al interés de E. R. Curtius por el tópico del panegírico latino-medieval [17] toma estas retóricas como punto de partida. Sin embargo, tales esquemas, muy fijos, se trasvasan a Quevedo y, en general, al petrarquismo sólo en unos pocos detalles, y sujetos más a otras versiones, como las del Petrarca y el petrarquismo platonizante,

---

[15] No ignoro que la dilatada tradición estilística hispánica ha relevado con suficiente extensión y profundidad estos extremos en obras críticas como las de D. Alonso, J. M. Blecua, E. Orozco, Lázaro Carreter, etc.

[16] *Vid.* E. FARAL: *Les Arts poétiques du XIIe et XIIIe siècle. Recherches et documents su: la technique literaire du Moyen Age,* París, Champion, 1971 (2.ª ed.), y R. DRAGONETTI: *La technique poetique des trouveres dans la chanson courtoise. Contribution à l'étude de la rhétorique médievale,* Brugge, 1960.

[17] E. R. CURTIUS: *Literatura europea y Edad Media latina,* México, F. C. E., 1955, págs. 106-108.

que a las trovadorescas. Ello explica bien la casi exclusiva insistencia en los elementos luminosos, como el cabello y los ojos principalmente [18].

Al igual que Dámaso Alonso mostró, con ocasión del retrato de la bella en Juan Ruiz, que era inexacta la simple referencia al retrato cortés como fuente [19], nos ha interesado fijar con mayor exactitud el contexto real del que parte Quevedo, tanto global como en motivos y metáforas concretas. Para ello he hecho un análisis de los retratos presentes en Juan Ruiz, las páginas finales del *Tristán de Leonís* (donde se ofrece una rica y pormenorizada sarta de tópicos, cuya indicación debo a la amabilidad del profesor R. Senabre), los presentes en las *Rime e Trionfi* de Petrarca, el que hace Calixto de Melibea, los curiosamente escasos de Garcilaso (curiosidad explicada por R. Lapesa [19 bis] en función de su dependencia cancioneril y del tópico del secreto), la totalidad de los de Francisco de la Torre, no he encontrado en Aldana (cosa explicable), las varias decenas de Fernando de Herrera, los de Góngora, algunos de Lope y la totalidad de los de Villamediana y Quevedo (me refiero en todos los casos a lírica amorosa). Dadas las limitaciones de espacio no me es posible ofrecer los datos de este análisis, pero sí las conclusiones que más directamente incidan en la delimitación del contexto que Quevedo hereda. He aquí algunas:

1.ª En la evolución histórica del tópico son evidentes unas variaciones en el número de elementos, a partir, sobre todo, de Petrarca. El orden continúa siendo el mismo siempre (salvo alguna variación en Góngora), de arriba abajo, pero se suprimen desde el petrarquismo casi todas las referencias para limitarse precisamente al cabello, ojos, color de la tez, boca (dientes y labios) y muy pocas veces (alusiones aisladas en Petrarca, Herrera y Quevedo) la risa.

La enorme precisión descriptiva de los textos medievales citados y los consultados a través de Faral y Dragonetti, donde intervenía el talle, cabeza, pecho, hombros, caderas, manos, pies, etc., ha evolucionado ya en el siglo XV hacia la fría abstracción de que habla P. Le Gentil [20]. Ello evidencia, entre otras conclusiones posibles, que el ejercicio

---

[18] En el capítulo I de mi libro *El lenguaje poético de la lírica amorosa de Quevedo,* Murcia, Universidad, 1979, he analizado los contextos teóricos de las poéticas del neoplatonismo, explicativos de la insistencia en esos elementos luminosos y en el especial papel de los ojos y el cabello como mobles primeros para posteriores trascendencias. No hay duda de que el principal mentor de tales tópicos es F. de Herrera, lo que explica también que sea el poeta sevillano el que mayor número de retratos, casi exclusivamente centrados en ojos y cabello, presenta.

[19] *Vid.* D. ALONSO: «La bella de Juan Ruiz, toda problemas», en *Obras Completas,* vol. II, Madrid, Gredos, 1973, págs. 399 y ss. Con todo, María Rosa Lida pudo demostrar que, efectivamente, Juan Ruiz y muchos otros escritores a los que alude mantienen las mismas comparaciones destacadas por Faral. *Vid.* su estudio «Notas sobre el *Libro de Buen Amor*», *R. F. H.,* II, 1940, páginas 122-23.

[19 bis] *Vid.* R. LAPESA: *La trayectoria poética de Garcilaso,* Madrid, Rev. Occidente, 1968 (2.ª edición), págs. 34-35.

[20] *Vid.* P. LE GENTIL: *La poesie lyrique espagnole et portugaise a la fin du Moyen Age,* París, 1949, pág. 104.

retórico de «escuela», que se cifraba dentro de la manipulación de un género fundamentalmente *descriptivo*[21], pierde importancia genérica en favor de la concedida a las formas de expresión en concreto y a involucraciones afectivas en muchas versiones, como la del Petrarca.

2.ª Hay importantes variaciones en la forma del contenido y de la expresión, sobre todo en el funcionamiento retórico. La pieza retórica reina en las versiones medievales estudiadas en la *descriptio* (el cabello es amarillo), unida en ocasiones a la *comparación o símil* (el cabello es amarillo, como madejas de oro). A partir de Petrarca (no de un modo tajante, claro) aumenta el lugar de la *metáfora* (el oro de tu frente) combinada con formulaciones epitéticas (dorado, luminoso).

El contexto de Quevedo es ya marcadamente metafórico e incluso con evidentes esfuerzos por la supresión total en el contexto del término base o de referencia. Veremos cómo en Quevedo este contexto explicará la necesidad de la *catacresis* o violentación de la metáfora alejando los objetos de referencia, aunque este fenómeno tiene ocurrencias anteriores, sobre todo en Herrera. Ello tendrá explicación precisamente en virtud de la tesis gracianesca de *material* y *forma*. El material que llega a Quevedo, la retórica «común» de la que habla Gracián, será ya el tropo y no la comparación, lo que será determinante de sus formas de expresión y de contenido.

3.ª En Góngora y Quevedo, la mayor parte de los retratos femeninos se ofrecen vinculados a poemas madrigalescos, lo que favorece una estética del ingenio y del alarde. El *texto* en el que se halla el retrato determina, por la situación minúscula de la que parte, una estética no descriptiva, antes bien, cifrada en la demostración del ingenio, donde el retrato es una palanca conceptual[22].

4.ª La conclusión más importante a extraer, que actuaba como hipótesis de trabajo, es que ni la sustancia del contenido ni la mayor parte de las formas de expresión, y muy pocas formas del contenido, son originales de Quevedo (ni siquiera, como se ha admirado, la vinculación risa-relámpago, que tiene una posible base en el poema CCXCII de las *Rime y Trionfi* de Petrarca). El «material retórico» es asumido en su totalidad como solar donde construir un edificio de *formas conceptuosas,* de *agudezas* que funcionan global y particularmente como

---

[21] Así lo consideran con razón E. R. CURTIUS en *Literatura europea...*, cit., págs. 106-108, y E. FARAL en *Les arts poetiques...*, págs. 75 y ss. El primero lo ve como un género dentro del panegírico y el segundo dentro de la amplificación y descripción. Ello habla de unos intereses estilísticos distintos en la Edad Media y en la poesía petrarquista para el tratamiento del tópico.

[22] Sobre esta peculiar estética dentro del conceptismo, *vid.* el estudio de F. LÁZARO La dificultad conceptista», cit.

ejemplificación de recursos presentes en la *Agudeza y arte de ingenio* de Gracián. Ya hemos dicho que era clave en la estética gracianesca destacar la base retórica como sustancia misma de la expresión para el poema conceptista. Esta clave estética general y los modos de llegar a ella son deducibles también de la manipulación quevediana del tópico en este soneto. Doy a continuación algunas de las *formas de agudeza* conceptista como praxis respecto a la teoría gracianesca. En ella descansa además la estética de la maravilla que pretende el soneto.

Sin duda, el eje semántico, el foco textual del presente soneto, es la circunstancia de encontrarse el rostro encerrado en una *sortija*. Este eje unifica las distintas formas características con que Quevedo manipula los viejos materiales. ¿Cuáles son esas formas? Creo que pueden sintetizarse muy brevemente en cinco modos de agudeza, todos ellos enormemente representativos del estilo conceptista (advierto que los daré separados, pero es obvio que se interrelacionan y autoexigen unos a otros):

a) El primero es la sorprendente *trabazón interna* del discurso, característica que la circunstancia de tratarse de un breve espacio—la sortija—potencia aún más. A ningún lector de las teorías estético-literarias del conceptismo, especialmente de Gracián, escapa la importancia dada a la *coherencia del discurso* como modo de agudeza. Uno de los discursos de la *Agudeza y arte de ingenio* (el LIV) trata de la «acolutia» y trabazón de los discursos. Allí se pueden encontrar frases que convienen perfectamente a la manipulación quevediana de este tópico. Dice Gracián: «Lo más arduo y primoroso destos compuestos de ingenio falta por comprender, que es la unión entre los asuntos y conceptos parciales... en los discursos metafóricos... consiste en ir acomodando las partes, propiedades y circunstancias del término con los del sujeto translatos...» (*Discurso* LIV, pág. 183). Pero en realidad el de la coherencia en virtud de un eje agrupador es nota que Gracián no limita al discurso LIV, informa toda la segunda parte de su obra [23].

Un análisis detenido del poema, que aquí nos es imposible traer, mostraría que lo que en la tradición del tópico eran una *serie de elementos únicamente superpuestos* y en contigüidad, aquí se han trabado de

---

[23] Tanto el estudio de E. Sarmiento: «Gracian's *Agudeza y Arte de Ingenio*», en *The Modern Language Review*, XXII, Cambridge, 1932, págs. 280-292, como los citados de T. E. May y K. Heger han destacado suficientemente el papel de la *agudeza* como fenómeno textual y el interés de Gracián en no limitarse a la agudeza verbal, como el mismo Gracián advierte en el Discurso XXXII de su *Agudeza y Arte de Ingenio* (ed. cit., vol. II, pág. 45). El profesor Senabre ha insistido en la importancia que en la teoría y praxis gracianesca tiene la coherencia del discurso a propósito de un texto de *El Criticón* sobre el tópico de la unión vida-río. *Vid.* R. Senabre: «Análisis de la coherencia en un pasaje de *El Criticón*», en *Gracián y «El Criticón»*, cit., págs. 69-100. El hecho de tratarse de un viejo tópico revitalizado precisamente por el fenómeno de la trabazón perfecta del discurso acerca otra vez teoría y praxis conceptista.

tal forma que sólo encontramos un verbo («traigo») que es el núcleo de convergencia sucesiva de todos los elementos, en un esfuerzo, además, por suprimir cualquier otra cláusula que no sea esa principal. De este modo, la sintaxis favorece lo que ya destacamos: la convergencia radial hacia un eje (el anillo) de todas las características físicas de la amada. La relación entre las mismas no es la habitual de adición, sino la de acumulación intensificadora del contraste inicialmente marcado (el universo [rostro] en un anillo). Son, pues, como quería Gracián, partes que van explicando un mismo concepto, conceptos parciales que vienen unidos en el agudo concepto-contraste de traer un universo encerrado en un anillo.

b) Hay un segundo modo de agudeza que cruza asimismo el soneto (y que se encuentra íntimamente relacionado con la existencia de un eje sintáctico común): me refiero a la *agudeza por disparidad o contrariedad* (analizada por Gracián en los *Discursos* VIII, XIII y XVI). Este modo de agudeza explica la constante tensión que en el soneto crea la circunstancia de la pequeñez de continente (anillo, breve cárcel) y la grandeza del contenido (imperio del amor, universo, todas las Indias, auroras, etc.). Quevedo explota el ingenioso artificio en continuos contrastes, que se resuelven tanto en el plano material mismo (breve vs. grande), como en el contraste entre la materialidad del continente y la espiritualidad del contenido.

c) Ello no impide que al mismo tiempo pueda jugar—en un marco de contrariedad—con otro tipo de agudeza, precisamente su contraria: la *agudeza por semejanza* (*Discursos* IX y X). La hace evidente la relación de semejanza establecida en el seno mismo de los elementos puestos en contraste, como ocurre con anillo (circularidad)-*cerco* de luz resplandeciente (circularidad), y el carácter cerrado del anillo en juego de semejanza conceptuosa con «cárcel» y «cerrado», que al mismo tiempo aluden al tópico cortés de la cárcel de amor. Ello se completa con la circularidad del cuarteto, que comienza con «breve cárcel» y acaba con «cerrado» (circularidad que obtiene también Góngora a propósito de un anillo en «Prisión del nácar era articulado»).

d) Todos los tratadistas del conceptismo—y también sus estudiosos—han relevado la importancia de la separación de los términos puestos en relación por la metáfora y figuras en general. El «concepto» se basa en puentes intelectuales para unir orillas cuanto más separadas mejor. El concepto o «acto del entendimiento que exprime la correspondencia que se halla entre los objetos» (*Discurso* II, pág. 55), es tanto más agudo cuanto más lejana es la correspondencia y mayor el esfuerzo

del lector. Este fenómeno central del conceptismo, su núcleo motor, explica el tratamiento que da Quevedo a las metáforas petrarquistas sobre el rostro.

Ninguna de las metáforas quevedianas tiene una base original. Y ya no digo la sola relación elemental cabello-oro, ojos-estrellas, sino que la relación cabello-Sol-dios Amor, aquí presente, se da, entre otros, en los poemas CCXX y CDXXXVIII de las *Rime e Trionfi;* en los poemas 158, 176, 205, 297 y 302 de Herrera (sigo la numeración de la edición de J. M. Blecua, 1975), y en los sonetos 217 y 224 de Góngora (ed. Millé y Jiménez). La base de la metáfora campo de Taurus por ojos es menos frecuente. Recuerda, claro, la *Soledad primera* y se halla asimilada a ojos en la descripción de Galatea de la *Fábula de Polifemo y Galatea.* Se dice en el poema IX de *Rime e Trionfi,* de Petrarca, con ocasión de la descripción de una luz intensa:

Quando'l pianeta che distingue l'ore
ad albergar col Tauro si ritorna...

Sin embargo, aunque la base cercana de las metáforas de Quevedo era conocida, él impone una manipulación conceptuosa que habría gustado a Gracián. ¿Cómo? Alejando los términos y obligando a nuevas relaciones, esto es, fundamentalmente a través de la *catacresis.* Fijémonos en la descripción del cabello y los ojos. Las metáforas base (el «material») son oro o Sol por cabello y estrellas por ojos. El contexto retórico que explica la *norma* tiene miles de ejemplos, incluso en Quevedo. Este, sin embargo, introduce una nueva *mediación* (metonímica) obligando, por mayor distancia de los objetos, a dos traslaciones y generando por ello dificultad:

Cerco de la luz resplandeciente × Sol × cabello
B' × B × A

Siendo la relación metafórica B × A, Quevedo distancia los extremos mediante la relación B' × B, de tipo metonímico.

Esta metáfora catecrética se enriquece, además, con otra que crea un concepto paralelo, bien explicado por González de Salas:

familia de oro × rayos × hebras del cabello
B' × B × A

donde igualmente hay una relación metonímica intermedia (B' × B).

Igual mediación metonímica se da sobre la base de la metáfora estrellas × ojos, con la salvedad de que la mediación metonímica se cons-

truye ahora sobre una contigüidad no natural, sino establecida sobre el código cultural mitológico que actúa presupuesto:

campo que pacen fieras altas × estrellas × ojos
B' × B × A

ayudada la mediación por el adjetivo «estrellado», separado por hipérbaton. Aquí la coincidencia Tauro-Sol en el mes de abril (mayor luminosidad) crea una metonimia para significar la mayor luminosidad de unos ojos situados en el campo estrellado de la constelación de Taurus.

Sobre los materiales de la vieja retórica—y sin salirse un punto de ellos—hay nuevas formas conceptuosas por intensificación de los desplazamientos metafóricos.

e) Otro vehículo de agudeza en el soneto quevediano es el continuo uso de dobles significaciones establecidas sobre «raras ilaciones» a conceptos construidos sobre el juego del vocablo o la dilogía, tanto que requiere el concurso constante de González de Salas en ayuda del lector. Gracián habla de estos fenómenos en toda su *Agudeza,* pero sobre todo en los *Discursos* XXXII, XXXIII y XXXVIII.

De este modo obtenemos juegos conceptuales en los versos:

a escondidas del cielo y del Oriente
día de luz y parto mejorado

donde «a escondidas» hace referencia a su ubicación en el anillo que es cárcel, pero también conserva su significación de 'al margen de', con lo que el poeta trae (al margen del cielo y del Oriente) un día de luz y en parto mejorado con relación a los del cielo (ojos = estrellas como presuposición) y el Oriente (Sol = cabello como presuposición). Insistimos de nuevo en el fenómeno de coherencia del discurso destacado arriba.

Igual ocurre con «diamante», que para González de Salas explica 'desdenes' dado el grado de frialdad (en las metáforas petrarquistas en isotopía con desamor, opuesto al campo isotópico de calor o fuego como amor), mucho más intensa esta frialdad en el diamante, metal el de mayor congelación. Pero no puede olvidarse que *simultáneamente* (y el fenómeno de superposición simultánea de contenidos es capital para este tipo de agudeza) hay una alusión al material del anillo. Sobre la base de las metáforas petrarquistas se va continuamente de una significación a la otra, pues ambas convergen en la lectura.

Lo mismo ocurre con la risa, donde se vinculan imágenes sonoras y visuales en ese inimitable verso «relámpagos de risas carmesíes» a imá-

genes conceptuales por juego verbal con los tópicos presupuestos, como el suponer inmediatamente la equivalencia risa = auroras, pues no sólo se unen aquí la usual referencia al color blanco rosado, sino también el tópico subyacente de *reír el alba,* imagen muy común en la época [24].

Un comentario más detenido descubriría nuevas formas de agudeza construidas sobre los viejos materiales de las figuras retóricas tradicionales (su valor tradicional las convierte en *norma contextual),* a las que Quevedo añade siempre esa «circunstancia especial» de que habla Gracián. Baste con los fenómenos recorridos para confirmar que la vinculación teoría-praxis se da en el conceptismo en fenómenos concretos de lenguaje previstos por Gracián y ejemplificados en Quevedo.

Esto son los árboles. Pero es más interesante aún descubrir el bosque. Todos esos fenómenos son manifestaciones de una constante en la estética literaria del conceptismo: la *novedad* como modo de maravilla y alarde conceptual construida preferentemente sobre las viejas figuras o sobre normas contextuales muy aquilatadas como tales. Arrancar oro en vetas virtualmente agotadas, de donde nace la *sorpresa* como principio estético [25]. He recorrido esta constante teórica del conceptismo en su formulación gracianesca y la he ejemplificado en un espléndido soneto de Quevedo que trata del más tópico y agotado tema líricoamatorio, sin salirse además de los caminos transitados, pero con nuevas alforjas.

Queda únicamente apuntar que estos principios teóricos generales sobre la novedad conceptista (muy distinta, como se ve, al concepto de novedad actual) obtienen un tratamiento bastante generalizado en autores distintos—aunque no distantes—de Gracián. Quiero aludir concretamente a dos de ellos: Carrillo de Sotomayor y Juan de Jáuregui. Por muchas que sean las diferencias de sus obras (no tantas como se cree habitualmente) ambas (me refiero al *Libro de erudición poética* y al *Discurso poético)* pueden ser leídas como un elogio de la *dificultad docta.* Este concepto viene unido necesariamente—y aquí incide directamente en este estudio—al de la novedad en el tratamiento de las viejas figuras para que el docto (poseedor de la norma literaria contextual) pueda gozar en su desentrañamiento. Aquí se explica también el destacado didactismo de la estética literaria del conceptismo [26]. Juan de Jáuregui no deja de subrayar nunca la necesidad de metáforas «alenta-

---

[24] Muy del gusto de Gracián como indica R. SENABRE: *Ibídem,* pág. 112.

[25] Subrayo la importancia de estos términos en la estética del conceptismo. El lector interesado puede partir del extenso tratamiento doctrinal y bibliográfico que les da J. A. MARAVALL en la cuarta parte de su libro *La cultura del Barroco,* ya citado. Con referencia a su lugar en la estética de Tasso y Gracián, cfr. F. MONGE: «Conceptismo y culteranismo...», cit., págs. 360-362. E. OROZCO, en *Manierismo y Barroco,* cit., pág. 34, añade la estima por el calificativo de *monstruo* dado a Lope y otros.

[26] *Vid.* MOPURGO TIGLIABUE: «Aristotelismo y Barroco», ya citado.

das» y figuras «admirables» [27]. Es más, suele unir en su discurso con significativa frecuencia los términos *conceptos ingeniosos* con maravilla, extremo, extremado [28]. Carrillo de Sotomayor hace de la novedad dentro de la tradición la bandera de su libro. La imagen que mejor caracteriza todo el sentido del mismo está en unos versos que traduce así de Luciano:

> *Y a las* fuentes llegar *y bever puras*
> nuevas flores coger... [29].

Nuevas flores en las viejas fuentes. Este principio es capital en la estética del conceptismo; es también un principio explicativo para la crítica de poemas y textos artísticos concretos (sólo explicables realmente a esta luz), y es además un principio más en los que puede evidenciarse una *unidad* entre teoría y praxis artística en el conceptismo literario español.

JOSE MARIA POZUELO YVANCOS

Dep. Lingüística y Crítica
UNIVERSIDAD DE MURCIA

---

[27] JUAN DE JÁUREGUI: *Discurso poético,* cit., pág. 78.
[28] *Ibidem,* págs. 98-99.
[29] *Vid.* L. CARRILLO DE SOTOMAYOR: *Libro de la erudición poética,* Ed. M. Cardenal Iracheta, Madrid, C. S. I. C., 1946, pág. 76.

UN PECADO MORTAL DE NUESTRAS LETRAS

Desde hace más de veinte años vengo dando incansablemente esta conferencia, tanto en América como en Europa. Desde hace más de veinte años considero una obligación no sólo estética, sino ética, difundir esta tesis. Por eso la publico ahora. Al publicarla he conservado el estilo directo y oral, hice las mínimas correcciones, y no he querido entrar en detalles de erudición. Son aburridos incluso para mí, que me he pasado la vida haciendo fichas. Son aburridos y en este caso innecesarios. Así queda la tesis expuesta con nitidez, que es lo único que importa.

Nos enfrentamos al centenario de Quevedo, y conviene volver a repetir lo que vengo diciendo desde hace tanto tiempo. ¡Qué le vamos a hacer! De centenarios, milenarios y otras verbenas conmemorativas, líbrenos Dios. Pero siempre conviene desempolvar los muertos.

Ante todo, considero necesario advertir que hablar de la poesía del Siglo de Oro, aunque muchos lo hacen con sumo desparpajo, no es cosa fácil. Sabemos poco de ella, y además, lo poco que se sabe está montado sobre supuestos. No tiene base documental. Salvo alguna notable excepción, nuestros estudios de poética aún están en mantillas—la mayoría de los estudios que se publican son tesis doctorales y trabajos de oposición—y tardarán bastante tiempo en vestirse de largo. La vida que más o menos vivimos todos es tan absurda y desazonante que no nos deja tiempo para hacer una obra y rematarla. Vamos muriendo poco a poco. Y como yo no soy buen ejemplo de nada, *paciencia y barajar,* como Cervantes aconseja.

Entramos en materia. Si hablar de la poesía del Siglo de Oro es arduo empeño, hablar de la poesía de Quevedo es empresa más que difícil, imposible. A mí me ha desvelado durante varios años. Por eso estoy aquí [1]. Por eso voy a hablaros de ella. Y lo primero que voy a deciros es que el estudio de Quevedo es uno de los pecados mortales de la literatura española. Sus biógrafos quisieron convertirle en un evangelista, y suelen hablar de él como de un hombre incorruptible. Nada

[1] Téngase en cuenta que transcribimos el texto de una conferencia.

más lejos de la verdad. Sobre ningún escritor español se han acumulado tanta beatería, tanta ignorancia, tanta mendacidad, tanta repetición y tanto atrevimiento por sus biógrafos, editores y aprovechadores. Sin embargo, debo decir en descargo de todos que la vida cultural española ha sido diferente y singularísima. Para muestra basta un ejemplo. La mayoría de nuestros grandes poetas escribieron sus versos a hurtadillas, a humo de pajas, sin atreverse a publicarlos, y Quevedo no ha sido la excepción de la regla. Oigamos sobre este punto la opinión de José Manuel Blecua, para dar una opinión de peso: «Nada le fue ajeno y si en algo pecó fue precisamente en la ausencia de una gran ambición poética. Presumo que, salvo ciertos poemas, los demás, como parte de su obra en prosa, sólo fueron para él un simple juego al que como buen español no quiso ver la trascendencia. Cuando sepamos bien lo que han pensado los españoles, especialmente los poetas, sobre su quehacer poético, se explicará más de un fenómeno, como el desdén por la letra impresa» [2]. Palabras acertadas que quisiéramos comentar con más anchura algún día.

El caso es que Quevedo ha sido uno de los muchos poetas españoles que no editó sus versos. Me refiero naturalmente a los poetas de antes, no a los de ahora, que los publican cuando están en mantillas. Hacia el fin de sus días quiso reunirlos, pero la muerte no le dio tiempo; la muerte dejó este empeño para nunca, y don Francisco de Quevedo fue uno de tantos poetas españoles que entregaron sus versos al viento y el viento terminó por dispersarlos. Su dejación nos hizo un daño irreparable, pues, aunque muchos se escandalicen, debo decir que, unos más y otros menos, a don Francisco de Quevedo y Villegas no le han tratado con respeto sus edito-seculares. Y fue tan grave el daño que le hicieron unos y otros, que aún quedan muchos errores por rectificar. No sé si alguna vez será posible hacerlo. Para que nadie se llame a engaño, debo reconocer que la edición de Quevedo, tanto la de la prosa como la del verso, tienen dificultades insuperables, al menos de momento. Sólo será posible hacerla por etapas, por aproximaciones, y desde perspectivas complementarias y diferentes, si pretendemos fijar un texto suyo que a los lectores exigentes les parezca aceptable. Depurar esta obra de todos los errores que su desnaturalizado nacimiento y el correr de los años acumularon sobre ella es empresa imposible. No la veremos realizada. Hay que adoptar la orientación debida, acumular esfuerzos, unificar criterios, y a pesar de ello es muy posible que no logremos verla editada de manera que ofrezca una mínima seguridad. Sin embargo, es preciso intentarlo. En ocasión del cuarto centenario de su nacimiento,

[2] José Manuel Blecua: *Obra en verso de Quevedo,* Edit. Planeta, Barcelona, 1963, pág. XI.

sirvan nuestras palabras de acicate para continuar esta labor. Nadie debe desanimarse para emprenderla, pues la obra de Quevedo es única, singularísima, genial, y todo esfuerzo será recompensado. Don Francisco de Quevedo y Villegas es uno de los mayores escritores universales, y para no hacer afirmaciones tajantes por cuenta propia transcribo la opinión de Jorge Luis Borges, enjuiciador excepcional y descontentadizo como nadie: «Trescientos (años) ha cumplido la muerte corporal de Quevedo, pero éste sigue siendo el primer artífice de las letras hispánicas. Como Joyce, como Goethe, como Shakespeare, como Dante, como ningún otro escritor, Francisco de Quevedo es menos un hombre que una dilatada y completa literatura» [3]. Pues bien, siendo figura tan señera, restituir un solo poema suyo a su grandeza y a su origen justifica cualquier esfuerzo que sea preciso hacer.

Nosotros elegimos para emprender esta labor y dar ejemplo uno de sus sonetos: *Miré los muros de la patria mía.* Su comentario y su fijación textual son los temas de la presente conferencia. Debo indicarles previamente que elegí este soneto porque lo considero uno de sus poemas más importantes, característicos, conocidos y maltratados. No hay antología que no lo registre, ni profesor que no lo comente a sus alumnos, ni lector de Quevedo que no lo sepa de memoria. Para refrescar la de mis oyentes, voy a leerles la versión conocida, la versión últimamente publicada en la edición de José Manuel Blecua, que, dicho sea de paso y con cariño, es edición admirable, pero insuficiente:

SALMO XVII

Miré los muros de la patria mía
si un tiempo fuertes, ya desmoronados,
de la carrera de la edad cansados
por quien caduca ya su valentía.

Salíme al campo, vi que el sol bebía
los arroyos del hielo desatados,
y del monte quejosos los ganados
que con sombras hurtó su luz al día.

Entré en mi casa, vi que amancillada
de anciana habitación era despojos,
mi báculo más corvo y menos fuerte [4].

Vencida de la edad sentí mi espada
y no hallé cosa en que poner los ojos
que no fuese recuerdo de la muerte.

---

[3] José Manuel Blecua: *Ob. cit.*, pág. XI.
[4] Es imposible puntuar este disparatado terceto de manera correcta.

La lectura de este poema nos ha sobrecogido siempre—creo que a nosotros y a todos sus lectores—por la emoción. Con lento paso de andadura y una emoción casi estrangulada, va sugiriéndonos el poeta que la grandeza de la patria pertenece al pasado. Ya sólo queda rememorarla. El tiempo todo lo puede; el tiempo fue desmoronando los muros patrios igual que el desengaño ha desmoronado la entereza de la voz del poeta. Nada persiste en su ser, y la mirada de Quevedo ve cuanto le rodea empobrecido y mutilado, convertido en muñón por el paso del tiempo. Los muros de la patria, inermes; las paredes de su hogar, arruinadas, y el corazón socavado por un latido nuevo: el desengaño. Ahora su voz tiene otro pálpito, otro andar. Ahora su voz tiene un latido débil, un latido sin pulso que es como un estertor y va dejando su vacío entre las sílabas del poema. Son palabras exangües, y sílabas de humo, que van reuniéndose en el verso como si el polvo las juntase. Y este desmayo, este vacío es, propiamente, lo que les da unidad, lo que les da juntura. No expresan nada; tiemblan. Diríase que todos los elementos de este soneto sólo se relacionan para debilitarse mutuamente. Su significación es su balbuceo. Tal vez una agonía. Sólo se juntan para morir. La muerte es el entorno del poema. La muerte, con su abrazo circundante, está en todas las cosas; está en el mundo de la naturaleza y en nuestro mundo patrimonial; está en el tiemblo de la voz y en el desánimo del poeta, y hace que sus palabras se fragmenten, se conviertan en sílabas, y que las sílabas vayan reuniendo su descomposición, vayan reuniendo su jadeo, en un solo estertor que acaba por estrangularnos de emoción. Este estertor es el sentido del soneto. Al leerlo comprendemos, de una manera oscura y cierta, que también sus palabras, como los muros de la patria, se han reducido a polvo. No significan casi nada; significan dolor; por eso nos conmueven. Tienen fijeza emocional y no fijeza intelectual. En realidad, lo único cierto de este soneto, maravilloso y moridero, es que cuantas personas lo hemos leído, desde hace más de trescientos años, lo admiramos sin entenderlo. Hora es ya de decirlo, para que quede constancia de ello, y hora es también de intentar demostrarlo.

El soneto pertenece a uno de los libros más afortunados de Quevedo, el *Heráclito Cristiano* (1613); es una de las joyas de nuestra lengua, y ha sido maltratado, casi impiadosamente, por la mano de sus editores. Como dijimos en el arranque de la conferencia, no le han dejado verso sano. Se encuentra lleno, literalmente, de corcusidos y cicatrices, y ni nosotros, ni nadie, le ha podido entender, porque, tal como lo conocíamos, es ininteligible. Varias de sus proposiciones andan a saltos, como los saltamontes, y no tienen secuencia lógica. Algunos de sus versos son harapientos y parecen escritos en viernes y con ham-

bre. Ahora bien, ¿cómo es posible que un soneto plagado de errores, con versos muertos y necrosados que se caen del poema como se cae la piel de los leprosos, haya tenido una aceptación tan entusiasta y universal? Aunque el caso es insólito, no se debe creer que es un milagro. Es un prodigio, y ya es bastante. No hay en su éxito nada inverosímil. Téngase en cuenta que, desgraciadamente, la incongruencia de sentido afecta poco a la emoción comunicativa; antes por el contrario, la suele valorar. Toda persona emocionada dice palabras incoherentes que sólo nos comunican su emoción, pero esta comunicación, con el enamorado o el doliente, es la más radical y es la única que importa [5]. Basta con que el amor se comunique para entenderlo. Basta con que el dolor se comunique para saber lo que nos pide. Igual ocurre con el poema. Su lectura es interna como una transfusión de sangre. Así pues, aunque no lo acabemos de entender, el soneto de Quevedo sigue teniendo lo que tiene: una emoción irrestañable, compulsiva, casi hemofílica, que cubre todos los bajíos. No es preciso entenderlo. El dolor no se entiende: se nos hace evidente de manera interior, y nada más, por lo cual su expresión inarticulada, sus desaciertos y sus friuras, creo que estrangulan incluso aún más la emoción que nos causa su lectura.

Para aclarar lo que decimos me gustaría recordar una anécdota que creo que viene aquí pintiparada. Los ejemplos, como todos sabéis, traicionan, pero aclaran, y, además, entretienen. Conocí a don Manuel Machado y tuve la suerte de mantener con él una estrecha amistad. Le debo muchas cosas, y algunas de ellas no la puedo olvidar. No las quiero olvidar. Don Manuel era un hombre parsimonioso y atrayente, con botines, silencios, miradas y palabras. Sabía mirar de frente al prójimo sin parecer impertinente. Recordaba las cosas, y las personas, los libros y los trajes y los gestos con suma precisión, tal vez porque miraba con agradecimiento todo cuanto veía. Distinguía, por ejemplo, los tres momentos capitales, los tres pecados capitales, de una sonrisa. El agradecimiento era su ley, y le bastaba poner los ojos sobre alguien para dar testimonio de ello. Su mirada nos daba confianza; la confianza nos daba fijeza, y la fijeza nos daba precisión. Este largo proceso interno se realizaba con él de manera instantánea. Como nos dibujaba con los ojos, le bastaba mirarnos para configurarnos. Nos veía y nos crecía; nos ayudaba a vivir, y todo lo iba haciendo alegremente, sin entusiasmo y sin esfuerzo, con un cinismo bonachón. Después de conocerle, siempre he pensado, no sé por qué razón, que quien no es cínico no puede ver al prójimo; quien no ve al prójimo termina por cegar. Tal vez sea extraño, pero es así: quien no es cínico es ciego. Muchos hay que conozco, y

[5] Naturalmente, en este caso y en relación a nuestro fin.

que son ciegos, por no haber conocido a don Manuel. Los domingos por la tarde nos solíamos reunir en su casa para jugar al tresillo con Antonio de Zayas, duque de Amalfi, y tratar de resucitarlo. Ya estaba en aquel tiempo muy postrado y era preciso sostenerle. Era un viejín y había que darle amparo y engaño, juego, calor humano y conversación. Una de aquellas tardes estábamos hablando sobre la falta de respeto que para el texto tienen los grandes actores, y todos nos encarnizábamos con ellos, cuando don Manuel nos refirió la siguiente anécdota:

—«Separarse del texto en una representación teatral es como entrar a saco en una ciudad. No lo podemos admitir. Sin embargo, no hay que fiarse de juicio alguno. Nada es tan cierto como creemos. Recuerdo que Ricardo Calvo me contó que el mayor éxito que había tenido fue en una representación de *Reinar después de morir*. Al llegar a la escena cumbre de la obra, a la escena de la coronación después de muerta, se le olvidó por completo el texto y tuvo que rehacerlo mascullando palabras y recuerdos de una manera borrosamente inteligible. Pues bien, el público se entusiasmó. Cada cual escuchaba lo que no oía. Cada cual escuchaba lo que quería, y a causa de ello Ricardo Calvo, tan gran actor, pudo lograr el éxito mayor de su carrera artística».

Quien no se quiera equivocar, no se extrañe de nada. La vida tiene caminos que no ha pisado nadie todavía, y la anécdota de don Manuel Machado tiene una moraleja muy sencilla que, en este punto de la conferencia, puede servirnos de lección. Cuando una obra dramática está bien construida, llega un momento en que la situación escénica se impone a la palabra; o dicho de otro modo: en el momento cumbre de una obra, la situación dramática tiene más importancia que las palabras; la situación se impone al público y hace participar a los espectadores en la creación del texto. La participación les convierte en creadores. Pues bien, en la lectura de la poesía lírica ocurre igual, aunque la participación del lector no es tan compleja, ni tan viva, como la del espectador en la obra de teatro. Cuando un poema está bien logrado, la situación planteada se impone a la palabra, y en sus momentos de intensidad vivimos el poema desde la situación humana que describe, no desde el texto. Esta lectura convivida nos hace vislumbrar el sentido de las palabras, sin permitirnos agotar su significación, y esto es posible porque el valor contextual del poema borra la autonomía de las palabras y hace al lector participar, de modo oscuro, en la creación del texto. Todo lector auténtico es un creador. Todo lector emocionado es un poco sonámbulo.

Y ahora vayamos al comentario del poema. Sus dos primeros versos son una maravilla: lo levantan en peso, le dan su tono parpadeante y desangrado, su ley de gravedad:

Miré los muros de la patria mía
si un tiempo fuertes, ya desmoronados

El primer verso está sostenido por la palabra «muros», que es un acierto. Rige todo el poema, determinándolo de manera causal. Tiene valor simbólico y es como un nudo de significaciones potenciales que se enriquecen mutuamente. En cierto modo pudiera referirse a las fronteras de la patria que ya empezaban a empequeñecerse; en cierto modo pudiera referirse al valor de sus hombres, que a veces fue preciso llevar atados a la guerra, y en cierto modo pudiera referirse al prestigio de España, que fue su fortaleza ante el extranjero y ya empezaba a decaer. Ahora bien, estos sentidos y otros que nos dejamos en el tintero son potenciales e insuficientes. La palabra poética es polisémica. No responde a un esquema, ni a un planteamiento lógico. No se puede fijar. Creo que equivale a una galería de espejos en donde imágenes diversas se van fundiendo de modo sucesivo, participante y configurador. Cada una de estas imágenes se desdobla en dos planos; en uno de ellos mantiene su identidad, y en otro se enriquece, por analogía, con las imágenes restantes, participando de ellas para constituir una unidad que las integra y les confiere nuevo sentido. Los «muros» de la patria a que Quevedo se refiere bien pueden ser las fronteras, el valor español y el prestigio de España; pero también son algo más, son algo cierto y conocido, pero indefinible, como una sobrerrealidad donde se funden, sin borrarse, varias imágenes de ese dolor al que llamamos patria. Y también, de algún modo impreciso, pero importante, los muros a que Quevedo se refiere son el abrazo que circunda la patria y al ceñirla establece sus límites. Y es este abrazo, entre los españoles y las cosas de España, el que también se va desmoronando con el tiempo para nunca volver, para nunca jamás, en el desánimo del poeta.

Sin embargo, este primer cuarteto tiene arranque de caballo andaluz y parada de burro manchego. Sus dos últimos versos son redundantes. No añaden nada nuevo. En el segundo verso ya se había dicho, y muy bien dicho, que los muros de la patria, que fueron fuertes, se van desmoronando. El desmoronamiento implica ruina. No hacía falta añadir:

de la carrera de la edad cansados
por quien caduca ya su valentía.

Son dos versos de relleno y trompetería, y además, inexactos. Un hombre que se está desmoronando en la vejez es un hombre acabado, no es un hombre cansado. Es todo lo contrario: no se puede cansar. Ya está en el suelo. Además, naturalmente, unos pueblos se cansan más

que otros y unos hombres se cansan más que otros. Esta es la cuestión, y no hay que andarse por las ramas, ni decir cosas pretenciosas que al sopesarlas se reducen a humo. Por lo demás, el desmoronamiento de los muros en el segundo verso es un acierto pleno, y la caducidad de la valentía del cuarto verso, además de ser una redundancia, es una bagatela, y además de ser una bagatela, es una necedad, porque el valor, cuando se tiene, nunca se pierde con los años, nunca se pierde por ser viejo. Esto es hablar a tientas, y escribir cosas desustanciadas que suenan bien y dicen mal. Añadiremos, para seguir martillando en el clavo, que existe una ley artística que el poeta debe cumplir, siempre que pueda: hay que prestarle atención a los versos finales de estrofa, pues ellos son, justamente, los que retiene la memoria de los lectores. Pues bien, en este caso, los dos primeros versos son extraordinarios; los dos segundos, de relumbrón y pasamanería. No se cumple la ley. El gran acierto original del poema queda debilitado, y su brillo se apaga, se oscurece, como entrando en un túnel. Se oscurece, naturalmente, en la versión tradicional, en la versión no escrita por Quevedo.

Pero esto son zarandajas para lo que nos espera. Escuchemos el segundo cuarteto, donde el poema se pierde en un callejón sin salida:

Salíme al campo, vi que el sol bebía
los arroyos del hielo desatados,
y del monte quejosos los ganados
que con sombras hurtó su luz al día.

No quisiéramos adelantar nuestra opinión, pues no queremos influir en los oyentes; pero, a pesar de los pesares, las primeras palabras que vamos a escribir se nos imponen. Son duras, terminantes y apasionadas. ¿Cómo es posible que se haya escrito este dislate? Tal vez no lo entendimos bien; por consiguiente, atendamos a la lectura. Los dos primeros versos

Salíme al campo, vi que el sol bebía
los arroyos del hielo desatados,

sitúan la acción, inequívocamente, en el estiaje; esto es, en el arranque del verano. Y lo que dice el cuarteto, inexplicablemente, es que el ganado está quejoso de que en las horas del calor haya un monte que le dé sombra. Esos ganados, que tantas veces hemos visto en el comienzo del verano apiñarse junto a un bardal pequeño, de mayor a menor, para que los pequeños se protejan del sol con los mayores, ahora resulta que están quejosos, ¡quién lo diría!, de que un monte les dé la sombra que precisan cuando el calor seca los labios y los ríos. ¿Cabe mayor contrasentido? Y además, y por si fuera poco este dislate, ¿qué relación

puede tener la supuesta quejumbre del ganado con los temas centrales del soneto: la decadencia patria y la presencia inevitable de la muerte que se revela en cuanto nos rodea? Ese monte que da sombra al ganado nada tiene que ver ni con la decadencia, ni con la muerte; más bien nos habla de las delicias del verano. No salimos de nuestro asombro. Como suele decirse al encontrarnos con algo inusitado: *vivir, para ver,* nosotros sólo podemos decir ahora: *vivir, para leer.*

¡Qué difícil es expresarse con claridad! ¡Qué difícil es escribir! De repente, me ha asaltado un temor: creo que os induzco a confusión, por lo cual debo decir, inequívocamente y a manera de confesión, que, al escribirlo, el pensamiento se precisa, pero también se maniata. Se hace más rígido y, desde luego, más discontinuo. Para acertar en lo que estamos escribiendo en cada instante acotamos el pensamiento, pero al hacerlo le quitamos su espontaneidad, su indecisión improvisada y su fluidez. Pues bien, haciendo el comentario de este soneto, y llevado de la mano por sus errores, creo que he perdido el tono justo. Mis oyentes tendrán que perdonarme. Como en el tono expresamos la situación anímica, con el tono burlón pudiera parecer que estoy hablando a la ligera. Lo puedo lamentar, pero es así. Cuanto he dicho hasta ahora es doloroso y grave, y en realidad lo he dicho de manera burlona, para alegraros o divertiros, como quien pone banderillas a un toro que merece castigo. La exactitud no descansa únicamente en las palabras; también está en el tono. La justeza y propiedad del tono es muy difícil de conseguir. Por pudor, no me gusta ponerme patético ante el público, pero el asunto que tratamos es cosa de llorar. Estoy hablándoos de uno de tantos abandonos de la vida española, de una de tantas dejaciones de responsabilidad que nos han hecho lo que somos. Estoy hablando de una llaga y la siento en la boca. La siento y no la digo. No quiero compartirla, por temor a empequeñecerla. Quiero que duela, y que me duela.

Ahora empecemos el comentario de los tercetos:

Entré en mi casa, vi que amancillada
de anciana habitación era despojos;
mi báculo más corvo y menos fuerte

La sintaxis de estos versos es arbitraria y siempre queda en ellos un cabo por atar. Por esa falta de sintaxis no pueden puntuarse, y cualquier puntuación que les demos es imprecisa y desacertada. En la tradicional, con punto y coma tras el segundo verso, queda el terceto montado al aire. *Mi báculo más corvo y menos fuerte* no tiene suelo en que apoyarse. No lo puede tener: no es más que un cabo suelto. Desde mi punto de vista personal, y no pretendo convencer a nadie, la mejor

puntuación es suprimirla por completo tras la coma de la primera oración. Quedaría de este modo:

Entré en mi casa, vi que amancillada
de anciana habitación era despojos
mi báculo más corvo y menos fuerte

Así debió pensarlos y escribirlos el maldito poeta que corrigió estos versos, pero esto es lo de menos. Carece de importancia: bastaría con cambiar la puntuación, pero con ello no cambiaríamos nada esencial, y el terceto seguiría siendo infortunado, seguiría andando a tropezones. Tiene dos infelicidades muy notorias. La primera, el adjetivo amancillada. ¿Cómo es posible que un escritor tan preciso como Quevedo haya podido escribir que el tiempo mancha? La acción del tiempo es destruir, desmoronar, desgastar; pero no amancillar. La casa del poeta, en su retorno a ella, bien pudo estar en ruinas, pero no mancillada. Esto no tiene vuelta de hoja, y ahora vayamos a la segunda infelicidad: la referente al báculo. Piensen ustedes si el genio de Quevedo ha podido pasar por alto la diferencia entre lo curvo y lo encorvado. Lo curvo es propio de su naturaleza, o de la hechura del bastón; lo encorvado procede del tiempo y del peso del cuerpo. No es igual una cosa que otra. Lo que el poeta quiso decir con este verso: *mi báculo más corvo y menos fuerte,* es que su báculo menos fuerte estaba ya encorvado, pequeñito e inútil por el peso del cuerpo, y, además, por el paso del tiempo. Quiso decirlo, pero no lo dijo, que es lo que suele pasarles a los poetas que se contentan con escribir a salga lo que salga. No es preciso insistir: el terceto es muy malo, y está escrito al primer envite. Sólo pudo escribirlo un poeta inexperto y mediocre.

El terceto final es acertado. Ajusta y cierra bien. Es de mano maestra.

Y ahora doblemos la hoja. La versión que hemos comentado es la de don José González de Salas, el primer editor de Quevedo, que ha seguido editándose, impertérritamente, hasta nuestros días. Por propia confesión, es bien sabido, aunque no suele tenerse en cuenta, que González de Salas modificó y continuó, por cuenta propia, los poemas de Quevedo, y en su edición de *Las tres últimas musas castellanas* lo certifica don Pedro Alderete, sobrino de Quevedo. Acerca de la importancia de estas correcciones se ha discutido mucho, y aún no se ha dicho todo. Lo único indiscutible es que González de Salas alteró en su edición los poemas de Quevedo. Además de los testimonios anteriores, confesionales e irrefutables, cuanto hemos dicho en nuestra conferencia lo confirma. De manera inequívoca, la versión conocida de este soneto:

Miré los muros de la patria mía, es un pecado mortal que ha cometido un poeta chirle: don Jusepe González de Salas. Oigan ustedes, ahora, la versión escrita por Quevedo, y recogida por nosotros en manuscritos desde hace ¡ay! muchos años. Atendamos a ella:

Miré los muros de la patria mía
si un tiempo fuertes, ya desmoronados,
de larga edad y de vejez cansados
por obediencia al tiempo y muerte fría.

Salíme al campo, vi que el sol bebía
los arroyos del hielo desatados,
y del monte quejosos los ganados
porque en su sombra dio licencia al día.

Entré en mi casa, vi como cansada
entregaba a la muerte sus despojos,
hallé mi espada de la misma suerte,

vide mi ropa de servir gastada,
y no hallé cosa en que poner los ojos
que no me diese nuevas de la muerte.

El soneto es el mismo y no es el mismo. Todo ha cambiado en él menos el tema, que sigue manteniéndose, a trancas y a barrancas, en la versión de González de Salas. Ya no chirrían nuestros oídos. Una mano piadosa ha suprimido sus dislates y sus friuras como el sudor se embebe en el pañuelo. He aquí la mano de un maestro. He aquí la mano de un gran poeta que escribe humildemente lo que sabe, sin levantar la voz, sirviendo al tema y nada más. La dicción es sencilla, temblada. No tiene engolamientos ni bajíos. Desde el arranque hasta el fin, el soneto mantiene el mismo ritmo, el mismo paso de andadura. Un ritmo lento, uniforme, estrangulado, que a medida que avanza se extenúa. Sus palabras están desalentadas. Sólo se relacionan para debilitarse mutuamente. Sólo se juntan para morir. Son palabras diarias, oracionales, que conservan, como pueden, el desánimo original y el vacío que las hizo nacer. No se distancian nunca. No pueden distanciarse. Si lo hicieran, se desvanecerían. Son palabras itinerantes, consecutivas y, al mismo tiempo, pasmadas de dolor. Se aprietan y se buscan, se van haciendo un nudo que, al llegar al final del soneto, nos estrangula un poco. Lo que sentimos es algo más que una emoción. No soportamos su claridad. No soportamos su desánimo. Caminan y caminan contrayéndose, y al final vemos su acabamiento, vemos su palidez, como a veces los rasgos, en un momento dado, se borran en el rostro. Cuando acabamos su lectura sólo queda en nosotros su tensión de ceniza, su labio de silencio y su estertor.

Analicemos ahora el primer cuarteto de la versión original:

Miré los muros de la patria mía
si un tiempo fuertes, ya desmoronados,
de larga edad y de vejez cansados
por obediencia al tiempo y muerte fría.

Ya dijimos en su lugar que los versos correspondientes y distintos de González de Salas no decían nada nuevo y eran de relumbrón y pasamanería. Los versos de Quevedo sí añaden novedad. Quevedo nos aclara algo importante. Los muros de la patria se desmoronan no sólo por la edad, sino también por la vejez. No es igual una cosa que otra. Hay quien tiene juventud perdurable y hay quien tiene vejez prematura. Si nos dejaran elegir, todos elegiríamos la primera, y entre cosas iguales no hay elección posible. La edad alude al tiempo que hemos vivido; la vejez se refiere al desgaste que hemos sufrido. A González de Salas, que era un simple, la distinción establecida por Quevedo entre la edad y la vejez le pareció una redundancia y quiso mejorarla. Ya hemos visto su desacierto. ¡Dios nos libre de amigos que repitan nuestras palabras sin entenderlas!

Y ahora vayamos al segundo cuarteto:

Salíme al campo, vi que el sol bebía
los arroyos del hielo desatados,
y del monte quejosos los ganados
porque en su sombra dio licencia al día.

Esto es hablar en plata y no escribir a oscuras. Lo que dice Quevedo no es lo que entiende González de Salas. El ganado no se queja, ni mucho menos, porque el monte le dé sombra en verano; antes por el contrario, está quejoso de que en la sombra que antes tuvo haya dado licencia al día, o dicho de otro modo, haya dejado pasar al sol. Ahora entendemos la queja del ganado, y la de Quevedo. Pero conviene declararla un poco más aún, porque alguien puede continuar sin entenderla. La sombra que había tenido el monte, y había dejado de tener, eran los árboles, los viejos bosques que eran los muros del campo, los muros que rodeaban la casa solariega de Quevedo y daban su defensa, por igual, al suelo, a los ganados y a los hombres. Esto no tiene vuelta de hoja. La acepción más castellana y generalizada de la palabra monte es la de altura o eminencia de tierra poblada de árboles. Téngase en cuenta, además, como dijimos anteriormente, que este soneto es un prodigio de composición, y está regido, en todas sus estrofas, por el acierto de la palabra *muros* [6]. Pues bien, los muros del campo eran los

[6] Y muros que, además, se están desmoronando o destruyendo con el paso del tiempo

bosques que ahora mira el poeta, con el paso del tiempo, ralos o destruidos, hasta dejar pasar el sol entre sus claros. Alusión indudable a un grave mal: la desforestación castellana. De atrás le viene el pico al garbanzo, pues ha llegado hasta nosotros. Recordemos los duros versos acusadores de Antonio Machado:

El hombre de estos campos que incendia los pinares
y su despojo guarda como botín de guerra,
antaño hubo raído los negros encinares,
talado los robustos robledos de la sierra[7].

Nuestros dolores vienen de lejos; nuestros dolores no se acaban; nuestros dolores duran y no curan. No los sabemos descastar. Así pues, la estúpida meticulosidad de González de Salas le sirvió, únicamente, para hacer el soneto ininteligible y darle muerte y sepultura. Su vida, entre tropiezos y empujones, no ha pasado del sexto verso.

La inocencia es peligrosísima, y González de Salas, sin duda alguna, era persona simple e inocente. No daba crédito a sus ojos. Miraba y no leía. No se atrevía a leer, pues la lectura, como todos sabéis, quita inocencia. El no quería perderla. La inocencia es osada, y González de Salas llegó al atrevimiento, con este soneto, más allá de todo límite imaginable. Veamos ahora, sin detenernos mucho en ellos, los versos finales:

Entré en mi casa, y vi como cansada
entregaba a la muerte sus despojos,
hallé mi espada de la misma suerte,

vide mi ropa de servir gastada,
y no hallé cosa en que poner los ojos
que no me diese nuevas de la muerte.

Versos humildes, vividos, desgastados, que andan con levedad y a ras de tierra como las hojas caídas de los árboles. Todo está en ellos supeditado al ritmo agónico, lento y silábico de la muerte. Sólo se juntan para morir. Se les ve jadear, y son un estertor que sólo se termina con el fin del soneto. Se diría que todos los objetos que los pueblan se mantienen en pie difícilmente. La casa está cansada y se entrega a la muerte. Sus muros son despojos. Están de pie, cansados. La espada, con el moho, se ha convertido también en un despojo. La ropa está gastada por el uso. Ya es inservible: al trasluz se verían las vergüenzas del dueño. En la versión de González de Salas se ha suprimido, precisamente, el mejor verso del soneto:

vide mi ropa de servir gastada,

[7] ANTONIO MACHADO: *Campos de Castilla*, pág. 55.

con ese trémulo arcaísmo de la palabra *vide,* que le da una ternura antigua y ese sentido humano de la ropa vivida y sudorosa. Es el verso que da al poema su desgarro, su desplante, su intimidad y, al mismo tiempo, su modernidad. Es el verso más nuestro, y más diario, y más convaleciente, y más afortunado. Cierra y culmina el tono. En un poema de enterramiento esta ropa tazada por el uso es igual que un sudario. Pues bien, con mano ciega de humanista y no de poeta, González de Salas lo suprimió por pudibundez. Le pareció que no era un verso decoroso, que no era un verso literario, y para darle rango a la escritura suprimió la bajeza de la ropa, para sustituirla por ese verso remendón y degenerativo:

mi báculo más corvo y menos fuerte

que es, ¿cómo no?, de su propia cosecha, y cada vez que lo leemos o lo decimos nos parece peor. Enferma nuestros ojos. Aunque no tiene demasiada importancia, añadiremos que don Jusepe también ha deslucido el verso final, ya que decir que todo cuanto vemos nos da noticias de la muerte, esto es: nos hace dialogar con ella, nos da un mensaje suyo, un mensaje mortal, es expresión más viva y más precisa, y menos tópica que la empleada por González de Salas: todo cuanto miramos nos recuerda la muerte.

Descansar, para llorar, dice, con pesimismo, un refrán español. En este caso, el pesimismo acierta. En este caso, siempre asistimos a una nueva caída que es peor que las anteriores. Todo es posible con González de Salas, pues lo más sorprendente del caso es que no se ha enterado siquiera de la estructura del soneto que corregía. No entendió su sentido, ni su esquema. No atender es como no leer, y a quien no atiende a lo que mira se le llenan los ojos de telarañas. El esquema o esqueleto de este poema:

Miré los muros de la patria mía

es un alarde de ajuste y precisión que está regido, igual que un organismo, por el acierto de la palabra *muros,* y se refiere, como tema central, al desgaste a que el tiempo los somete. El poema está compuesto como un *travelling* cinematográfico, que va desde lo más lejano a lo más próximo. La perspectiva lejana se refiere a los desmoronados muros de la patria y corresponde al primer cuarteto. La perspectiva próxima se refiere a los muros del campo, al bosque destruido, que ha dejado al ganado sin sombra, y corresponde al segundo cuarteto. La perspectiva inmediata se refiere a los muros de la casa que ya están arruinados, y corresponde al primer terceto. La perspectiva contigua se

refiere a los muros del cuerpo, a la ropa inservible, gastada por el uso, y corresponde al terceto final. Cada una de las estrofas del poema está ligada a las restantes por el acierto metafórico de estos muros, estas defensas últimas, que con el paso del tiempo fueron desmoronándose, destruyéndose o desgastándose. La voz se llena de emoción al avanzar desde lo más alejado a lo más íntimo, hasta quedar estrangulada. Soneto de una sola alegoría [8], su arquitectura es perfecta y lo convierte en un ser vivo, donde todos los versos, y todas las estrofas, y todas las palabras, cumplen una función necesaria y vital. El humanista don Jusepe González de Salas, por sus muchos pecados, no se dio cuenta de ello. No atender es no ver. ¡Líbrenos Dios de amigos que mejoren nuestros poemas!

Ahora, tengo que confirmar la certidumbre de que los versos tan acremente censurados por nosotros no están escritos por Quevedo. Son una estúpida corrección de González de Salas. Un pecado mortal. El gran poeta no los pudo escribir. Quevedo no los escribió. El mismo lo confirma de manera inequívoca y vamos a probarlo. Entre escritores es cosa muy frecuente repetir un esquema acertado. Y en este caso, afortunadamente para nosotros, lo hizo Quevedo. Estas son sus palabras: «¿A qué volvéis los ojos que no os acuerde de la muerte? Vuestro vestido que se gasta, la casa que se cae, el muro que envejece, y hasta el sueño cada día os acuerda de la muerte, retratándola en sí» [9]. Este es, con muy ligeras variaciones, el mismo esquema, puesto en prosa, del famoo soneto. La ropa suprimida por la pedante pudibundez humanística de don Jusepe, la ropa desgastada por el uso se encuentra en primer término, es decir, se encuentra valorada como le corresponde. No fue Quevedo quien suprimió este verso; antes por el contrario, lo volvió a utilizar, considerándolo un acierto. No creo preciso insistir más. He aquí a Quevedo que se levanta de su tumba y denuncia, con propia voz y propia mano, la vanidad adulteradora y la mendacidad de su editor.

En resumen: don Jusepe, que sabía muchas cosas [10], sabía muy poco de poesía. Era un poeta remendón y no entendió que el soneto *Miré los muros de la patria mía* está compuesto por una sola alegoría. No entendió su estructura cuatrimembre, en la cual cada estrofa está regida por la palabra *muros*. No entendió que el soneto se encuentra construido igual que una secuencia cinematográfica, que va desde lo más distante a lo más próximo, pues comienza en los muros de la patria (es decir, la frontera de España) y termina en el traje (es decir, la frontera del cuerpo). No entendió que la edad es una cosa y la vejez es

[8] Véase nuestro trabajo «La poesía cortesana», en *Poesía lírica*, Ed. Nacional, Madrid.
[9] FRANCISCO DE QUEVEDO: *Obras completas en prosa*, Ed. Aguilar, Madrid, 1945, pág. 212.
[10] En distinta ocasión hablaremos de sus méritos: hoy pedimos justicia contra él.

otra muy distinta, pues cada nueva edad es un comienzo y la vejez es un acabamiento inapelable. No entendió de la misa la media. No entendió literalmente nada, pero modificó con zafiedad la poesía de Quevedo. La editó, desde luego; y esto le agradecemos. Lo editó, desde luego; y al corregirlo lo enterró. Para siempre jamás.

LUIS ROSALES

Vallehermoso, 26, bajo
MADRID-15

QUEVEDO DESDE SUS ANGULOS DE CONTRADICCION

Cuestión inesquivable, al referirse a la vida y a la obra de don Francisco, es la relativa a sus contradicciones, asunto que, según sienta Sobejano, basta para abrir de par en par las ventanas del Quevedo hombre [1]. Muy cierto: las contradicciones son consustanciales al hombre Quevedo, pero también al Quevedo escritor, pues resulta inconcebible que se desvincule su persona de su actividad literaria.

Sobre estas contradicciones se ha especulado bastante, pero, a mi juicio, de modo harto genérico y arbitrario, sin trazar los deslindes precisos entre las vertientes diferenciadas de esas contradicciones. Los estudiosos buscan una clave capaz de servir como explicación del Quevedo contradictorio, y, sin embargo, puede precisarse de varias claves, a tenor de los distintos ámbitos de contradictoriedad ofrecidos: las aparentemente alejadas páginas satíricas y sermoneadoras las aúna la dimensión moral; el desacompasamiento entre el existir concreto y los contenidos de los más de sus papeles sólo se entiende desde esa raíz moralista, y las contradicciones generadas por y entre los razonamientos mismos ayuda a aclararlas la perspectiva sofística. Así, pues, en los epígrafes que siguen se procederá al repaso individualizado de los supuestos de esa tripartición, que estimo imprescindible para acercarse un poco más, y quizá mejor, a la figura de Quevedo.

ENTRE MORALIDAD Y PICARDÍA

La disconformidad, de orden puramente externo, entre las facetas quevedianas de severo y a la vez desenfadado autor de escritos ascéticos y apicarados, se resuelve en el hondón de la moral: desde el siglo XVII hasta el presente se ha contemplado a don Francisco, ante todo, como moralista, de suerte que aun las más separadas de sus vertientes revelarían arpegios de su numen moralizador. Empero, frente a esa tesis

[1] Cfr. «Prólogo» a *Francisco de Quevedo,* Ed. Taurus (Madrid, 1978). Col. El escritor y la crítica, núm. 108 (edición de Gonzalo Sobejano), pág. 9.

se ha esgrimido y se sigue esgrimiendo la opinión de que hay obras de Quevedo punto menos que inconciliables, y bajo esta óptica la moral y la picardía traducen dos «almas» sin vasos confluyentes. Agustín González de Amezúa se extrañó del maridaje de esos complementarios en el espíritu quevediano:

> «A no ser patente en unas (las obras picarescas) y otras (las morales) la paternidad quevediana, ¿quién hubiera podido siquiera sospechar que el tétrico autor de *La cuna y la sepultura,* una de las obras más lobregas, pudiera ser el mismo del *Baile de las cosquillas...?* [2]

No falta quien, saltando más allá, sostiene la creencia de la amoralidad de libros picarescos, como el *Buscón* [3], y tampoco falta quien se inclina por pareceres convergentes: Carlos Alberto Montaner, en su breve ensayo titulado *Los sueños o la agonía de Quevedo,* dice:

> «De ahí que Quevedo sea *exclusivamente* (el subrayado es nuestro) el de los *Sueños,* el del *Buscón* y las poesías satíricas, el Quevedo de *Política de Dios* no es Quevedo de la misma manera que Góngora—otro ejemplo claro—es el del *Polifemo* y no otro» [4].

Desconjugar los talantes moral y satírico de Quevedo implica una imponente omisión de las lecciones culturales del pasado. De entre las ilustraciones antiguas que pudieran invocarse en abono de este aserto, interesa que no caiga en saco roto la bipolaridad de Séneca, autor de una de las sátiras más encarnizadas de toda la literatura romana, la *Apocoloquintosis* o «apología» ridiculizadora del emperador Claudio. Asimismo interesa no posponer el ligamen que se da entre sátira y predicación, acerca de cuyos vínculos ha precisado Carmen Castillo que «el predicador es, en la terminología del mismo Jerónimo, un *satyricus scriptor in prosa* que se distingue y al mismo tiempo enlaza con el *satyrici carminis scriptor»* [5].

Desde luego, demostró Pedro Alderete tanta incompetencia en su edición de poemas de Quevedo como perspicacia para extraer las coordenadas esenciales de los escritos de su ilustre pariente, pues en la dedicatoria de las *Tres últimas musas* a don Pascual de Aragón señalaba que «todas las obras de don Francisco de Quevedo, mi tío, así en verso como en prosa, sacras, serias y burlescas, se dirigen a la reformación

---

[2] GONZÁLEZ DE AMEZÚA Y MAYO, Agustín: «Las almas de Quevedo», *Boletín de la Real Academia Española,* XXV (1946), págs. 251-98 (Discurso leído ante la Academia). Reproducido en su libro *Opúsculos histórico-literarios* (Madrid, 1951), pág. 17.

[3] DEL RÍO, Angel: *Historia de la literatura española* (New York, 1948), I, pág. 348.

[4] MONTANER, Carlos Alberto: *Galdós humorista y otros ensayos,* Edicionesc Partenón (Madrid, 1969), págs. 31-2.

[5] CASTILLO, Carmen: «Tópicos de la sátira romana», *Cuadernos de Filología clásica,* II (1971), página 162.

de costumbres y contienen alta enseñanza» [6]. No se le escapó, en suma, al sobrino del escritor la comprensión de la base moral que conecta, en las páginas de los grandes moralistas, y en particular en las de Quevedo, las burlas y las veras. Y estrechamente sujetas al anillo de la reforma de las costumbres concebía Schiller la graveza educadora y la sátira correctiva, recuerda Sobejado aludiendo a la poesía satírica y moral quevedianas:

> «Schiller mismo, hablando del poeta 'sentimental', distinguía dos posibilidades: o exponer la realidad como objeto de aversión (sátira) o exponer el ideal como objeto de inclinación (elegía). De estas dos modalidades del sentimiento, la despectiva y la nostálgica, Quevedo escoge la una y la otra: la realidad como objeto de aversión le arranca sátiras; el ideal como objeto de nostálgico anhelo le inspira graves enseñanzas y hondas elegías morales» [7].

Salvo excepciones, en el siglo XX son mayoría los críticos que comparten la tesis de que ascética y sátira pueden casar, y de hecho casan, en idéntico arquitrabado, y en corolario afirman la interdependencia de estos ángulos en Quevedo. Léanse unas palabras *ad hoc* de Julián Juderías:

> «Fruto de una misma filosofía de la vida, producto de un mismo temperamento, manifestación de un mismo propósito, son la *Vida del Buscón* y los *Sueños,* los *Comentarios al Libro de Job* y *Cuna y sepultura,* las grotescas *Pragmáticas* y *Las cuatro pestes y las cuatro fantasmas»* [8].

A este parecer se añadirá pronto la docta y esclarecedora tesis de Herrero García, quien calificó el género picaresco como «un producto pseudo-ascético», una especie de sermón al revés en el que el componente ilustrativo se anticipa al discurso moral, y se ensancha y se expande hasta erigirse en fundamento de la novela, mientras la enseñanza explícita apenas si reviste importancia, cuantitativamente hablando. La moral del *Buscón* se encierra, por tanto, en el decurso narrativo [9]. José Bergamín apoyaría esta pertinente observación, y consideró que *La cuna y la sepultura* y el *Buscón* constituyen dos caras de una misma moneda:

---

[6] FRANCISCO DE QUEVEDO: *Obras completas en verso,* M. Aguilar Ed. (Madrid, 1932) (edición de Luis Astrana Marín), pág. 939. En adelante se cita como OC, V.

[7] Remito al «Prólogo» ya citado en la nota 1, págs. 9-10.

[8] JUDERÍAS Y LOYOT, Julián: *Don Francisco de Quevedo. La época, el hombre, las doctrinas* (Madrid, 1923), 35.

[9] HERRERO GARCÍA, Miguel: «Nueva interpretación de la novela picaresca», *Revista de Filología española* (1937), pág. 348. *Vid.* también DUNN, Peter N.: «El individuo y la sociedad en la *Vida del Buscón*», *Bulletin Hispanique,* LII (1950), págs. 377 y ss.

«Y es natural, entonces, que lleven una misma firma este asombroso libro picaresco y el más extraordinario, acaso, de los libritos de ascética estoico-cristiana que tenemos en español: *La cuna y la sepultura (cuna y vida; muerte y sepultura)* o *Doctrina para morir:* para morir viviendo, como para vivir muriendo lo es el *Buscón»* [10].

Hoy no resulta ya novedoso atinar en el elemento satírico del Quevedo moral, ni en el elemento moral del Quevedo satírico. Pero quizá sea menos esperable el vislumbre de ascetismo del Quevedo burlesco, del que crea composiciones en que no se acusa moralidad explícita. Ante estos textos se explaya cierta crítica con dimes y diretes que desembocan en un Quevedo sañudo e inmisericorde: cuidado. Quevedo amontonó estilemas esperpénticos sobre criaturas ficticias de su madeja literaria, pero ese azuzamiento era consanguíneo de su imaginismo, y comensal del convite conceptista y barroco. Cuidado todavía: el verduguillo de aquel Caballero de la Cruz en el pecho lo empuña la misma mano automortificadora que se aferra al cilicio. Quevedo no la emprendió tanto contra los demás cuanto contra las fantasmagóricas lucubraciones de su mente. Recuérdese que en el tempranero *Sueño del infierno,* los lectores se las han con un hombre a quien atormentan y desazonan no los demonios, sino esos demonios íntimos de la inteligencia, igual que a don Francisco. Además: el humorismo que las chanzas interponen en sus buidas criaturas lenifica y desautoriza la crudeza de la pulla, que nace extinta por sabotaje abortivo. Quevedo recrea en su magín un mundo sonámbulo y titeresco para convencerse de que siendo por él, no es él. Así, a más repugnancia en el cuadro, más reculante identificación con la tintura.

Casi toda la obra creada por Quevedo cabe, en suma, dentro del parámetro de las moralidades, aunque don Francisco emplease diversos caminos para lograrlas. Los *Sueños* y el *Buscón* moralizan a través de ficciones satíricas. El escritor no se vale ahí de digresiones, sino del fenómeno literario *per se* para transmitir a los lectores el adoctrinamiento. En *La cuna y la sepultura* es donde se dará cita el *corpus* digresivo que sustenta la moral latente de aquellos relatos. Igual puede decirse de los poemas satíricos y burlescos, que expresan la ética que distingue a Quevedo ante sus entornos, cuya inautenticidad devora verbalmente. Vicioso en universalizar los defectos, sienta las bases de su desesperanza en la condición humana: la infamia participa de la sustancia de los hombres, por más que ciertos espantajos concretos la eleven a potencias inusitadas. Apostillas: agriez, desengaño y equilibrio humoral mofándose del universo mundo. Tan paradigmáticamente moralista fue Quevedo, que andando el tiempo parece que le supo a poco

---

[10] Cfr. «Quevedo», en su libro *Fronteras infernales de la poesía,* Ed. Taurus (Madrid, 1959), página 140.

ejemplificar a través de la literatura *sensu strictu,* y empieza a componer tratados morales, religiosos y filosóficos como medio potenciador de las moralizaciones que llevaba dentro.

A Quevedo no le podrán arrebatar nunca el título de gran satírico, pero de cuanto antecede se desprende que en su moralismo subyace la reprimenda de vicios, que a veces adopta la forma festiva, y a veces la forma de plática sermoneadora. Por esta causa, el poeta de los pícaros no es otro que el poeta moral, alfa y omega de las aspiraciones de don Francisco: «Quevedo no es sólo un moralista—dice Antonio Goicoechea—, sino que se puede decir que no aspira a ser más que eso: un hombre a quien, ante y sobre todo, preocupa el aspecto ético de los grandes problemas humanos» [11]. Rafael Alberti tampoco dudó en interpretar la escritura quevediana al trasluz de ese prisma: «Es Quevedo un terrible moralista, un sermoneador, flagelo en mano contra las siete bestias capitales» [12]. Pero a mi entender, Quevedo no es moralista, o sólo moralista, por sus sátiras aleccionadoras o por obras como *La cuna y la sepultura.* Quevedo es moralista porque crea, porque genera moral: su existencia misma fue una constante desmoralización moralizante.

LOQUI ET VIVERE

Quizá la fuente de contradicciones más nutrida en Quevedo brote de la dialéctica entre perfecciones leídas o escritas y pecados cometidos, entre literatura y vida. Al duque de Maura se le debe una excelente aclaración de ese nudo gordiano de don Francisco: «El íntimo patetismo de la existencia de Quevedo radica, a mi entender, en esa pugna feroz y sin tregua que riñen en su interior las virtudes heredadas y los vicios adquiridos» [13]. Fíjese bien el lector en los conceptos «virtudes heredadas» y «vicios adquiridos», porque se trata de un distingo precursor del que recientemente exponía Molho, para quien las contradicciones quevedescas las provoca el conflicto entre la situación particular del individuo y «el carácter de universalidad propio del legado cultural de que el intelectual es heredero y depositario» [14].

Algunas de las contradicciones dimanantes de la frotación entre obrar y escribir dejan etiquetarse como «rasgos iscarióticos», en termi-

[11] GOICOECHEA Y COSCULLUELA, Antonio: «Quevedo filósofo, moralista, político de acción» (discurso) (Madrid, 1945), pág. 24.

[12] ALBERTI, Rafael: «Francisco de Quevedo, poeta de la muerte», *Revista Nacional de Cultura,* Caracas, XII (1960), pág. 11.

[13] MAURA, Gabriel Gamazo de (Duque de Maura): *Conferencias sobre Quevedo* (Madrid, 1946), página 24.

[14] MOLHO, Mauricio: «Cinco lecciones sobre el *Buscón»,* en su libro *Semántica y poética (Góngora, Quevedo),* Ed. Crítica (Barcelona, 1977), págs. 99-100.

nología de Jean Vilar, quien destacaba, como uno de esos rasgos, «las austeras moralidades del estoico amigo de comediantes» [15]. Prescindiendo, empero, de cuestiones denominativas, las disconformidades de aquella índole ascienden muchísimo si uno se concentra en el análisis preferencial de libros como *La cuna y la sepultura,* y contrasta simultáneamente las enseñanzas contenidas ahí con la propia conducta del autor. Ciertas contradicciones entre el *loqui et vivere* ya las sacó a la palestra Julián Juderías hace años:

> «No puede menos, en efecto, de desilusionar algún tanto a los lectores de *La cuna y la sepultura,* admirable tratado que podría ser obra de cualquier místico de aquel tiempo, el enterarse de que Quevedo no fue humilde, sino orgulloso y soberbio, que no amó siempre al prójimo como él dice que debe amársele, que no aborreció las riquezas, que no huyó de los placeres de la carne, que había sido malo por muchos caminos, según él mismo confiesa, y que aun habiendo dejado de ser malo, no era bueno porque había dejado el mal de cansado y no de arrepentido» [16].

A las contradicciones reseñadas en la cita no cuesta agregar todavía más: si uno se ciñe a la postura que como hombre y escritor adopta Quevedo, se comprobará que en *La cuna y la sepultura* se desestiman las honras y privilegios sociales y políticos, pero la obra, en su primera versión sobre todo, fue compuesta en una de las épocas en que don Francisco buscó con más codicia el manto proteccionista de los magnates con vistas a la trepa en la escala del poder. El moralista aconseja en el tratado desentenderse de los asuntos públicos y, en cambio, estaba deseando entonces emplearse en no importa qué menesteres, por ingratos que fuesen, al servicio de poderosos como el de Osuna, según demostró a la más mínima ocasión. Desdeñaba en el libro dignidades y oficios cerca de altas instancias, y apenas un año después propicia ser aupado al cargo de valido del virrey de Sicilia: transcurría el verano de 1613. Acababa de hacer ascos en *Doctrina moral* a la privanza, y en seguida se pavonea de haber alcanzado el título de primer ministro del de Osuna, si hay que creer la acusación de los autores de *El Tribunal de la Justa Venganza,* que le reprendían «haberse fingido privado del virrey duque de Osuna; por cuanto por otros avisos había constado que sólo había sido entre familiar y mozo de entretenimiento» [17]. Y conviene advertir que los afanes de grandeza, contra los que clamó en *La cuna y la sepultura,* no iba a perderlos nunca: su afición a los nobles de títu-

[15] VILAR, Jean: «Judas selon Quevedo: *despensero, ministro, arbitrista*», en *Mélanges offerts à Charles Vincent Aubrun,* Editions Hispaniques (París, 1975), II, págs. 385-97. Reproducido, con correcciones y aumentos, en el volumen colectivo referenciado en la nota primera, págs. 106-19.

[16] Cfr. la nota 8, págs. 16-7.

[17] *Vid.* la nota 6, pág. 1108.

lo obtuvo una marca muy significativa cuando el gran satírico escribe en 1636 el panegírico de uno de los más altos jerarcas de España, trabajo hoy perdido, que llevaba por lema *Breve compendio de los servicios de don Francisco Gómez de Sandoval, duque de Lerma.*

En *La cuna y la sepultura* se rompe una lanza a favor del bien proporcionado por los enemigos, ya que de su crítica se sigue—enseña Quevedo—más provecho que de los beneplácitos que manifiestan ciertos falsos amigos. Siendo así, no se comprende poco ni mucho que, a raíz de publicarse *El retraído,* se aprestara a defenderse contra el que en otro tiempo se contó en el número de sus amistades. Y muy notable fue también el vapuleo de Montalbán: en el capítulo cuarto de *La cuna y la sepultura* se censura a los murmuradores de libros ajenos, asegurando que son verdugos. Pues bien: la sátira titulada *Perinola* se compasa mal con los consejos tendentes al perdón de los enemigos, en el supuesto de que Montalbán lo fuera en aquellas calendas, que no lo era. Pecado de lesa ingratitud, sin paliativo alguno, el de atacar con furia, hasta con ira, a un hombre que en el *Para todos* enalteció sus trabajos y sus méritos resaltando su «ingenio y letras» [18]. Y la ingratitud es reprimida en *La cuna y la sepultura,* al igual que la ira, que el moralista persuade debe vencerse con mansedumbre, y lo persuade él, que fue individuo dominado por grandes accesos de cólera, cuando no arrebatos de venganza.

Una de las contradicciones más espectaculares de Quevedo—y por descontado señalada de vez en vez por los estudiosos—radica en sus dicterios continuos a la mujer, y al propio tiempo en sus rendimientos amorosos a Lisi, que plasmó en inolvidables sonetos. Pero el rizo de las incongruencias lo proporciona en su boda. En su estudio «Hacia una semblanza de Quevedo», Francisco Ayala juzga que la desconfianza del gran satírico frente a las mujeres explica tanto su resistencia a celebrar nupcias como las invectivas contra el casamiento. Esa desconfianza obedecería—prosigue—al hecho de imaginarse postergado por la mujer, dada la tendencia indeclinablemente engañosa del natural femenino. Y, no obstante, se casó. La palinodia hace preguntarse al crítico si las burlas pretextadas por el matrimonio suponen sólo una diversión literaria, aunque se decanta por admitir el papel decisivo de la mediación del duque de Medinaceli en aquella boda [19].

Claro que no siempre la emprende Quevedo contra los esponsales. En *La cuna y la sepultura* no se vitupera ese estado, aunque puede tratarse de una actitud hipócrita: en el capítulo segundo, una vez enume-

[18] PÉREZ DE MONTALBÁN, Juan: *Para Todos, ejemplos morales, humanos y divinos,* etc. Cito según la edición de Sevilla, Imprenta y Librería de los Gómez, 1736, pág. 508.

[19] AYALA, Francisco: «Hacia una semblanza de Quevedo», en su libro *Cervantes y Quevedo,* Seix Barral (Barcelona, 1974), pág. 268.

radas las desventajas que ocasiona, en su sentir, la posesión de ciertas mujeres, sale al paso de quienes se figuran que es contrario a las relaciones legítimas entre ambos sexos. Cree, a este respcto, que ha de justificarse por las tintas negativas vertidas en años anteriores, y deja a salvo de crítica el vínculo matrimonial. Lo gordo es que por los días en que se imprime *La cuna y la sepultura,* obra donde el moralista muestra sus respetos a la institución del matrimonio, y de paso censura la codicia de la mujer del prójimo, estaba todavía amancebado con la Ledesma...

Por no alargar una relación que ocuparía más páginas de las preceptivas, se pone punto y aparte a la glosa de ese inarmonismo entre conducta y prédica, enterando que en el tratado se afea a los enseñantes que dicten saberes que sobrevuelan la vida, y es el caso que *La cuna y la sepultura* es pergeño de laboratorio, libresco en grado extremoso.

Quevedo fue muy consciente de que se daba una flagrante contradicción entre su actuar y su escribir, y reflexionó largamente acerca de esos opuestos, encontrando fórmulas atenuantes que limasen la dicotomía. Pero es preciso, cara a un más ajustado aprecio de las soluciones autojustificadoras que esgrimió el moralista, hacer un repaso sucinto de cómo le vinieron planteadas las cuestiones relativas a la correspondencia o desligamiento entre vida y literatura.

Epícteto, filósofo a quien don Francisco admiró tanto, instruía sobre la exigencia de que los lectores—y por extensión los que escriben—pongan en ejercicio las bonanzas aprendidas. Léase cómo vertió al castellano esta moralidad el propio Quevedo:

.... la ciencia
no es bastante saberla sin obrarla;
porque si yo me ocupo en estudiarla,
y sólo en contemplar las locuciones,
cláusulas y razones,
y no pongo por obra lo que aprendo,
al mismo autor agravio,
y me quedo gramático, y no sabio[20].

En estos versos se implicita la tesis de que debe haber congruencia entre la forma de comportarse y el ideario sustentado, principio que alimenta la definición quintilianea, según la cual el orador es un *vir bonus peritus dicendi.* Bajo este norte se orienta y encuadra también una advertencia admonitoria de San Agustín, citada en *Doctrina para morir,* apéndice a *La cuna y la sepultura,* «... prestándole la sentencia el grande Padre Agustino: 'Bene autem loqui, et male vivere, nihil aliud

[20] FRANCISCO DE QUEVEDO: *Obras, Poesías,* Biblioteca de Autores Españoles, LXIX (Atlas, Madrid, 1953), III, pág. 404.

est, quam se sua voce damnare.' 'Hablar bien y vivir mal no es otra cosa sino condenarse por su voz'» [21]. Esa es norma que compartieron Sancho y Don Quijote, de acuerdo con la tautología que Cervantes repartió en los labios de ambos:

> «—Dígote, Sancho, que así como tienes tan buen natural y discreción, pudieras tomar un púlpito en la mano y irte por ese mundo predicando lindezas.
>
> —Bien predica quien bien vive—respondió Sancho—, y yo no sé otras tologías» [22].

Frente a la consonancia, demandada desde antiguo, entre el actuar y el escribir, arranca asimismo de muy lejos la tesis de que esas dos vertientes poseen su campo privativo. Benito Sánchez Alonso ponderaba ese bifrontalismo recalcando que «... los satíricos paganos cuidan mucho de marcar la diferencia entre sus escritos, enfangados por los vicios que descubren, y su vida, pura y austera» [23]. En esta guía se inscribe una máxima latina con la que don Francisco cerró, curándose en salud, su trabajo *Anacreon castellano, con Paraphrasi y comentarios:* «Lasciva est nobis pagina, vita proba. 'La vida es buena, aunque es vicioso el libro'» [24].

El «Aguila de Hipona», de quien arriba se adujo un parecer acerca de la osmosis apetecible entre vivir y moralizar, también admitía la posibilidad contraria, pues en su comento del Salmo XLIX ampara la repulsión entre pluma y comportamiento al ponderar que «aunque el predicador no aproveche a sí mismo, aprovecha a los oyentes» [25]. Ese dictamen se trasluce en *La Celestina:* el que moraliza puede resultar hombre digno de escaso crédito, a causa de su conducta, pero esa circunstancia no empece la dimensión benefactora de su prédica, recuerda Sempronio en el auto primero, refiriendo un refrán («Haz tú lo que bien digo y no lo que mal hago») [26], que plasma idéntica enseñanza a la contenida en este otro: «Haz lo que dice el fraile y no lo que hace».

Ese par de *tradita,* susceptible de más nutrida ilustración, late en las censuras que algunos contemporáneos derramaron sobre Quevedo. En *El retraído* le inculpa Jáuregui de hipocresía, de que los contenidos de su libro y la tónica de su vida las rigiesen brújulas que se contravienen. El traductor de *Aminta* puso en boca de un personaje de su

---

[21] FRANCISCO DE QUEVEDO: *La cuna y la sepultura,* Anejo XX del *BRAE* (Madrid, 1969), páginas 129-30 (edición crítica de Luisa López Grigera). En adelante se menciona como *CS.*

[22] MIGUEL DE CERVANTES: *Don Quijote de la Mancha,* Ed. Alhambra (Madrid, 1979), II, página 185 (edición de Juan Bautista Avalle-Arce).

[23] «Los satíricos latinos y la sátira en Quevedo», *RFE,* XI (1924), pág. 38.

[24] *Vid.* nota 20, pág. 462.

[25] SAN AGUSTÍN: *In Ps. XLIX,* 16-18.

[26] FERNANDO DE ROJAS: *La Celestina,* Ed. Planeta, Col. Hispánicos, 6, pág. 27 (edición de Humberto López Morales).

pieza teatral ese mentís al moralista: «Pues invoca a Jesucristo, respóndale él mesmo donde dice de algunos: 'Con sus labios me honran, pero su corazón está lejos de mí' (Math., CXV); y en este caso hay que añadir que cuanto más cerca de Dios oigo sus palabras, más remoto de Dios reconozco su intento y su ánimo» [27]. De otro lado, los autores de *El Tribunal de la Justa Venganza* decían que don Francisco era un hombre tan pernicioso como los vicios de que tratan sus libros: «El habla como escribe y escribe como habla, y sus obras son semejantes a lo que habla y escribe» [28].

La opinión de Quevedo en torno a las relaciones entre la conducta del que escribe y sus escritos responde al criterio de que es necesario concuerden las enseñanzas morales con la impecabilidad ética. Así se desprende del pláceme, de 1631, a Miguel Moreno y a su libro *Avisos para los oficios de provincia desta corte,* pues en la «Aprobación» que redactó para el volumen dijo del autor que es «persona que enseña lo que ejecuta» [29]. La connivencia entre manera de conducirse y escritura moralizadora, adecuación valorada positivamente en la referencia que se acaba de mencionar, la había ostentado ya Quevedo en la carta dirigida a Tomás Tamayo de Vargas, remitiéndole la *Doctrina moral.* En la misiva, con fecha en Torre de Juan Abad, el 12 de noviembre de 1612, se desdice la fórmula latina *Lasciva est nobis pagina, vita proba,* sentencia que sólo tres años antes le sirviera como escudo por haber ocupado sus ocios en versos anacreónticos, es decir, nada trascendentes. Léase el fragmento *ad hoc* de esta epístola:

> «El que dijo: 'Lascivos son mis escritos, pero mi vida buena', más desvergonzado fue en asegurar esto de sí que en escribir lo que escribió, pues sabemos que de la abundancia del corazón habla la boca. A mucho se atrevió, a querernos persuadir que era otro de lo que sus palabras decía; y fió demasiado de la cortesía ajena, pues quiso que creyesen que no fue malo en escribir lo malo...» [30].

La carta sigue, y más adelante testimonia la cabal conciencia de don Francisco de que sus papeles de formación no se corresponden con su vivir *non sancto.* ¿Cómo aceptar, entonces, ese desconcierto? Ha de apelarse, como justificante, a aquella idea agustiniana, en el sentido de que los juicios de la prédica en el prójimo pueden desasirse de la rebajada integridad de quien perora. Sí, aunque se reste eficacia a los efectos de esa moralización, continúa Quevedo en la misiva al docto Tamayo de Vargas:

---

[27] *OC, V,* pág. 1074.
[28] Idem, pág. 1112.
[29] Francisco de Quevedo: *Obras completas en prosa,* M. Aguilar Ed. (Madrid, 1932) (edición de Luis Astrana Marín), pág. 1335. En adelante, *OC, P.*
[30] *CS,* pág. 7.

«Yo, al revés, malo y lascivo, escribo cosas honestas, y lo que más siento es que han de perder por mí su crédito, y que la mala opinión que yo tengo merecida, ha de hacer sospechosos mis escritos» [31].

En la misma tesis, pero más y mejor redondeada, se abunda en el *Proemio* a *La cuna y la sepultura:*

«Yo, que de las horas que me prestó la cuna he sido desperdicio y no logro, por desquitar mi culpa escribo Doctrina para que otros no me imiten, y me sobrescribo como peligro que todos deven evitar. Y ya que no escribo lo que e obrado para el exemplo público, escribo lo que he dexado de hazer para el escarmiento. Que la virtud tanto se vale para su crédito de lo que padece el malo que no la sigue, como de lo que goza el bueno que la obedece» [32].

Quizá lo más indeleble de los conceptos quevedianos consista en la formulación ideológica según la cual el hecho de escribir implica una dimensión moralizante, dimensión que no depende sólo del contenido explicado, sino del talante del que escribe. Tomar la pluma es casi un liberarse por no haber actuado como uno debiera. Escribir soluciona las tensiones provocadas entre lo bueno y la iniquidad que anidan en el pecho del individuo. Escribir, en fin, no es llanto, pero sí es el comienzo de un penitenciar.

A las censuras que sus mismos contemporáneos le lanzaron, Quevedo contesta autopuniéndose a sí propio: se reconoce persona que no obra las ideas éticas que propugna, y se adscribe, de este modo, no tanto a una línea moral aprendida en los antiguos, cuanto al paradigma cristiano del yo pecador...

La contradicción del sofistés

Un tercer ámbito quevediano generador de contradicciones, pero sólo o principalmente de aquellas ocasionadas por el razonar mismo, puede acotarlo la perspectiva sofística, tal como apunta Cristóbal Cuevas en un clarividente trabajo, en el que señala la deuda de don Francisco con la vieja escuela griega [33].

La norma quevedesca de desmerecer el esfuerzo de la inteligencia para alzarse con «verdades» firmes, su hábito de situarse siempre en perspectivas dispares y obsoletas, su irrefrenable propensión al «asombro» conseguido a cualquier precio, facetas que derivan de paradigmas

---

[31] Id., págs. 7-8.
[32] *CS*, pág. 16.
[33] Cuevas, Cristóbal: «Quevedo, entre neoestoicismo y sofística», en *Estudios sobre literatura y arte dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz*, Granada (Universidad, 1979), págs. 357-75.

sofísticos, serían causa bastante para dar razón de las contradicciones argumentales que se registran de un libro a otro, e incluso en páginas de un mismo volumen. También cabría aducir como pretexto de esas contradicciones y palinodias la supuesta espontaneidad con que a veces iba emitiendo el escritor sus ideas, y aun el hecho de que a menudo resiguió pensamientos ajenos, tropezando sus saberes de segunda mano con criterios propios, arraigados u ocasionales. Pero la dimensión sofística brinda el enfoque más homogéneo para esclarecer los gérmenes dialécticos de la mayoría de contradicciones que asoman en los papeles de don Francisco. Y no se olvide tampoco aquí el cauce senequista por el que le arribó, enfundado en el ropaje estoico, el mecanismo de la contradicción, que don Francisco adoptaría con plena lucidez, hasta el punto de que, como buen discípulo de los sofistas, alababa el contradecirse. De Séneca, por ejemplo, escribe:

> «No rehusó citar la verdad contra sí. En afirmar que se debía dar muerte el sabio, se mostró estoico; y en contradecirse, buen estoico. ¡Oh, grande Séneca! ¡Cuán felizmente sabes acertar, aun cuando te contradices!» [34].

En la obra de Quevedo, las contradicciones susceptibles de ser analizadas desde la óptica sofística son numerosas, pero a título de ilustración suficiente se procederá a poner de relieve tan sólo aquellas producidas en *La cuna y la sepultura* por los juicios del moralista en torno a la problemática del saber.

Ya Jáuregui, en la jornada segunda de *El retraído,* afeó a Quevedo que hubiera denostado a los filósofos tachándoles de ignorantes, mientras en un fragmento posterior les otorgaba el certificado de «doctos». Con las siguientes palabras remataría la captura de esa contradicción: «Veis aquí 'doctos' los antiguos que antes eran la misma ignorancia: encuadernadme estas sentencias, por vida mía» [35]. La crítica de Jáuregui se basa, en efecto, en que don Francisco, razonando acerca del *Quod nihil scitur,* aseguraba que ni siquiera los más reputados filósofos de la Antigüedad supieron cosa alguna [36], y, más adelante, vituperando el *argumentum auctoritatis* invocado en su tiempo, concluía que «merecen los modernos nombre de creyentes, como los antiguos de doctos. Contentamonos con que ellos ayan sido diligentes, sin procurar ser nosotros más que unos testigos de lo que ellos estudiaron» [37].

Advertida en primera instancia por Jáuregui, esta contradicción de *La cuna y la sepultura* ha sido replanteada de modo más sustantivo por

[34] *OC, P,* págs. 755-6.
[35] *OC, V,* pág. 1090.
[36] *CS,* pág. 84.
[37] Idem, pág. 88.

Américo Castro, quien subrayaba la incoherencia de negar, a vueltas del *Quod nihil scitur,* toda posibilidad de conocimiento a la ciencia, para rasgarse luego las vestiduras ante la falta de intelectuales que practiquen el método experimental [38]. Decía, es cierto, Quevedo: «Pocos son los que oi estudian algo por sí y por la razón, y deven a la experiencia alguna verdad; que cautivos en las cosas naturales de la autoridad de los griegos y latinos no nos preciamos sino de creer lo que dixeron» [39].

Sépase, por último, que González de Amezúa estuvo asimismo en un tris de reparar en otra de las flagrantes contradicciones del tratado: refiriéndose a la desestima que sentía Quevedo por la especulación y el conocimiento «científico», el gran erudito observaba: «En su sentir, el trabajo y el estudio en el hombre no le sirven para nada, fuera de la consideración y ejercicio de las virtudes, como si el entendimiento humano no fuese su mayor riqueza y su más legítimo orgullo» [40]. *La cuna y la sepultura* da la razón a Amezúa, pues si se leen atentamente los pasajes de la obra en los que don Francisco alude al entendimiento del hombre, se apreciará cómo, aun inculpándole de dejarse arrastrar por los apetitos, se le ensalza sin reparo ni restricción de ninguna clase, pero después, en palinodia, se desacredita su capacidad gnoseológica.

Coda

A lo largo de estas páginas se esbozó una metodología distinta a la usada hasta hoy para encararse con el problema de las contradicciones de y en Quevedo. Sin embargo, queda aún mucho por andar en este camino, y en consecuencia estas notas sólo suponen el intento de esclarecer un horizonte todavía poco despejado. Todo un libro, y de alguna consideración, reclama un asunto tan complejo, y con tantos ramajes. Pero al menos algo evidencia el artículo: es preciso releer la obra entera de Quevedo e ir consignando las contradicciones de varia índole que se perciban, y luego procédase a los deslindes oportunos ante cada clase de contradicciones.

El método adecuado me parece el antedicho, no el que ha consistido en buscar hipotéticos sellos indelebles que al cabo desembocan en pretender una única causa como motor de las contradicciones. Quienes se adentraron por los laberintos de Quevedo en pos de una raíz permanente, y capaz de explicitar los inarmonismos, creían haber dado en el *quid,* pero fue inútil. Una a una se han ido desmoronando esas claves

---

[38] Castro, Américo: «Escepticismo y contradicción en Quevedo», *Humanidades,* Universidad Nacional de la Plata, Argentina, XVIII (1928), pág. 17.

[39] *CS,* pág. 87.

[40] Cfr. nota 2, pág. 41.

que se pensaban asidas con fuerza, hasta que un hispanista, el profesor Molho, asegurara que la contradicción radica en los intersticios más íntimos de la inteligencia de don Francisco: «A juzgar por su estructura, el pensamiento quevediano no es otra cosa que una dialéctica de contradicciones (...) Trátase, en verdad, de un ingenio al que la contradicción, en todas sus formas, es algo tan profundamente consustancial que le está prohibido pensar fuera de ella» [41].

JOSE MARIA BALCELLS

Miguel Angel, 109, 3.º, 2.ª
BARCELONA-28

[41] «Dos sonetos», en el libro reseñado en la nota 14, pág. 134.

IDEARIO POLITICO Y MENTALIDAD SEÑORIAL DE QUEVEDO

I. La parte primera (que aquí vamos a considerar) de la *Política de Dios*, de Quevedo, fue empezada a componer hacia 1617 y—dedicada a Felipe IV—se editó en 1626, apareciendo ya durante ese mismo 1626 nueve ediciones de ella. «Es evidente—comenta Royston Jones—que la obra fue considerada como oportunísima: de hecho es un comentario apenas velado sobre el reinado de Felipe III, cuya ineptitud e indecisión Quevedo había tenido amplia ocasión de observar» [1].

Don Francisco (señala el mismo Jones) toma con audacia al propio Jesucristo por ejemplo o modelo para el nuevo monarca: el rey como imitador de Cristo—en efecto—es el motivo central, cuya refracción da lugar al desarrollo discursivo de la obra. La *Política* acaba, consecuentemente, recogiendo tal motivo y con el mismo sintagma que (conteniendo su significado último) sirve de título a todo el texto: «Paréceme, Señor —escribe Quevedo—, que oyendo vuestra majestad dar voces a Cristo por la pluma de los evangelistas, no ha de permitir que dejen de obedecerse las órdenes de Cristo, pues no se acuerda España de haber tenido rey, en su persona y deseos, intención y virtudes, más ajustado a la verdad y a la justicia, piedad y religión católica; y si fuese poderoso para los que le sirviesen le imitasen, nos veríamos en el reino de la paz... Entonces el gobierno de Dios y la política de Cristo prevalecerá contra la tiranía de Satanás. Y si hay algunos que estorben esto, Señor, tome vuestra majestad de la boca de Cristo aquellas animosas palabras que dice por San Mateo: *Apartaos de mí todos los que obráis maldad*» [2]. Incluso Quevedo, sermoneando osadamente [3] a Felipe IV, concluye: «Yo digo a vuestra majestad... las palabras que siguen a éstas: *Así, pues, todo el que escucha estas mis palabras y las pone por obra, se aseme-*

[1] R. O. Jones: *Historia de la Literatura española*, II, *Siglo de Oro: prosa y poesía*, Barcelona, 1974, pág. 283.

[2] Don Francisco de Quevedo y Villegas: *Obras Completas. Obra en prosa*, ed. de Felicidad Buendía, Madrid, 1979[6], págs. 654b-655a, recogiendo el texto con alguna ligera modificación. Deploramos en verdad que no nos haya sido accesible la edición de Crosby, por la que hubiéramos citado. ¡Tal es la penuria de medios con que debe moverse a diario el profesor español!

[3] La calificación es de Raimundo Lida: «Hacia la *Política de Dios*», en G. Sobejano, ed., *Francisco de Quevedo*, Madrid, 1978, págs. 255-265.

jará a un varón prudente *que edificó su casa sobre la peña. Y todo el que escucha estas mis palabras y no las pone por obra, se asemejará a un* hombre necio *que edificó su casa sobre la arena, y cayó, y su derrumbamiento fue grande*»[4]. Se ve, pues, que don Francisco ha adoptado en toda la obra un tono general de franqueza vehemente en la exposición de su ideario.

La *Política* interpreta sucesivos textos bíblicos, y en ella la «invención» y la «disposición» son solidarias; Monroe Hafter lo expresa de esta manera:

> Quevedo... ha tomado sobre sí la tarea de excitar la conciencia cristiana a seguir el ejemplo divino, y ese propósito es lo que determina la estructura del libro: una serie encadenada de pasajes bíblicos, seguidos de una explicación. El sistema de *texto* y *discurso* representa, en efecto, la yuxtaposición del gobierno divino y el gobierno humano, y el objeto explícito del autor es tapar el abismo que entre ambos existe[5].

Don Francisco se fundamenta en los textos sagrados porque, aunque escribe un tratado político, lo que hace es infundir a su idea de un rey católico del sistema moral de las virtudes cristianas[6]. Quevedo, pues, afronta con decisión y hasta con vehemencia cómo ha de ser la figura del rey en cuanto clase del sistema monárquico-señorial en el que cree, y lo hace según la idea teocrática que fundamenta también a este sistema.

II. La idea de fondo de la *Política* es la de que el rey ha de ser imitador de Cristo, pues sólo él lo ha sido en plenitud: no ha habido rey que lo sepa ser sino él solo, dice Quevedo[7].

> Obra de rey fue gloriosa y espléndida—escribe—el convite de los panes y los peces. Ya le vieron debajo del dosel en el Tabor los tres discípulos. Magnífico y misterioso se mostró en Caná; maravilloso en casa de Marta, resucitando una vez un alma, otra un cuerpo; valiente en el templo, cuando con unos cordeles enmendó el atrio, castigó los mohatreros que profanaban el templo, y atemorizó los escribas. Cuando le prendieron, militó con las palabras; preso, respondió con el silencio; crucificado, reinó en los oprobios; muerto, ejecutorió el vasallaje que le de-

[4] El texto—en efecto—sigue en San Mateo al citado inmediatamente antes. Todo el pasaje se halla en el cap. 7, vv. 23-27.

[5] MONROE Z. HAFTER: «Sobre la singularidad de la *Política de Dios*», *NRFH*, XIII, 1959, páginas 101-104: pág. 104.

[6] Sobre esto cfr. la «Introducción» de E. TIERNO a la *Antología de escritores políticos del Siglo de Oro*, de PEDRO DE VEGA (Madrid, 1966), donde escribe, por ejemplo: «La filosofía escolástica, poderosísima en España hasta el extremo de ser excluyente, se da por supuesta en lo que atañe a la reflexión política... El pensamiento político español es resultado de una concepción moral y en el fondo la aplicación aproximada del sistema agustiniano de las virtudes cristianas. Para los pensadores políticos españoles del Siglo de Oro, la política es sierva de la moral, según la cosmovisión católica» (págs. 7-8). Por eso, concluye TIERNO, España no pudo dar un autor político original al pensamiento político europeo.

[7] Ed. cit., pág. 599a.

bían el sol y la luna, y venció la muerte. De manera, que siendo rey, y pobre, y señor del mundo, en éste fue rey de todos, por quien era. Pocos fueron entonces suyos, porque le conocieron pocos; y entre doce hombres (no cabal el número, que uno le vendió, otro le negó, los más huyeron y algunos le dudaron) fue monarca, y tuvo reinos en tan poca familia, y sólo Cristo supo ser rey.

¿Quién entre los innumerables hombres que lo han sido (o por elección, o por las armas, o adoptados, o por el derecho de la sucesión legítima)... no ha sido vasallo de alguna pasión, esclavo de algún vicio? Si los cuenta la verdad, pocos. Y éstos serán los santos que ha habido reyes [8].

Sólo a Cristo nadie pudo argüir de pecado: en David fueron reyes el homicidio y el adulterio; Salomón fue trescientas veces reino de otras tantas rameras; los emperadores griegos y romanos no fueron sin señor en el alma. Cristo, empero, supo ser Rey por no estar sujeto a carne ni sangre. *Cristo sólo supo ser rey; y así sólo lo sabrá quien le imitare*, concluye don Francico [9]. Como verdadero rey, sólo en su pecho hallan acogida necesidades ajenas y satisface a todos los que le siguen [10].

La realeza es cualidad inajenable y de origen divino: «No hay autoridad que no sea instituida por Dios», había dicho San Pablo como sustento de esta creencia [11]. A los reyes—proclama Quevedo a Felipe IV—ordena la majestad de Dios que nazcan reyes, dándoles el postrer arbitrio en todo. Si esto lo diese un rey a otro hombre, desaparecería la mayor dádiva de Dios y obraría contra su voluntad, al entregar el reino a quien Dios no quiso dárselo. Por eso si el rey ha de errar—aunque de ninguna manera conviene que lo haga—es menos escándalo que yerre por su parecer que por el de otro. «El corazón de los reyes—pues—no ha de estar en otra mano que en la de Dios. El Espíritu Santo lo quiere así porque el corazón del rey en la mano de Dios está sustentado, favorecido y abrigado; y en la de los hombres, oprimido y preso y apretado» [12].

La realeza del monarca es intransferible y su dignidad no tiene igual. En público no ha de hacer demostraciones de familiaridad, pues serán a costa del oficio y cargo dado por Dios. «Señor—escribe Quevedo—, los reyes pueden comunicarse en secreto con los ministros y criados familiarmente, sin aventurar reputación; mas en público, donde en su entereza y igualdad está apoyado el temor y reverencia de las gentes, no digo con validos, ni con hermanos, ni padre ni madre ha de

---

8 *Ibid.*, págs. 600b-601a.
9 *Vid.*, págs. 602b-603a.
10 *Ibid.*, págs. 612b, 614a.
11 Cfr. Donald W. Bleznick: «La *Política de Dios*, de Quevedo, y el pensamiento político en el Siglo de Oro», *NRFH*, IX, 1955, págs. 385-394: págs. 385-388.
12 *Política...*, págs. 638b, 645a, 646a.

haber sombra de amistad, porque el cargo y la dignidad no son capaces de igualdad con alguno. Rey que con favor diferencia en público uno de todos, para sí ocasiona desprecio, para el privado odio, y en todos envidia» [13].

La esencia de la realeza además se halla en el afán tutelar. Don Francisco estampa al frente de la *Política* estas palabras dirigidas «a los hombres que por el gran Dios de los ejércitos tienen con título de reyes la tutela de las gentes: Pontífice, Emperador, Reyes, Príncipes»:

> A vuestro cuidado, no a vuestro albedrío, encomendó las gentes Dios nuestro Señor, y en los estados, reinos y monarquías os dio trabajo y afán honroso, no vanidad ni descanso. El que os encomendó los pueblos os ha de tomar cuenta dellos, si os hacéis dueños con resabios de lobos. Si os puso por padres, y os introducís en señores, lo que pudo ser oficio y mérito hacéis culpa, y vuestra dignidad es vuestro crimen. Con las almas de Cristo os levantáis, a su sangre y a su ejemplo y a su dotrina hacéis desprecio. Procesaros han por amotinaros contra Dios, y seréis castigados por rebeldes. Adelantarse ha el castigo a vuestro fin: y despierta y prevenida en vuestra presunción, la indignación de Dios fabricará en vuestro castigo escarmiento a los por venir.
>
> Y con nombre de tiranía irá vuestra memoria difamando por las edades vuestros huesos, y en las historias serviréis de ejemplo escandoloso.
>
> Obedeced a la sabiduría, que en abriendo la boca por Salomón, empezó a hablar con vosotros a gritos: *Diligite iustitiam, qui iudicatis terram.* Imitad a Cristo, y leyéndome a mí, oídle a El, pues hablo en este libro con las plumas que le sirven de lenguas [14].

Y amonesta así a Felipe IV en particular: «Señor, atienda vuestra mayestad a esta consideración: si Dios quiere que hasta las higueras hagan milagros con los necesitados y hambrientos, y porque no los hacen las maldice y se secan para siempre, ¿qué querrá que hagan los hombres, y entre ellos los reyes? ¿Y qué hará con los que no lo hicieren? Temerosas conjeturas dejo que hagan los príncipes en este punto» [15].

El oficio de los reyes es, pues, padecer y velar para la quietud de todos; su corona son las necesidades de su reino, y el reinar no entretenimiento, sino tarea [16]. El capítulo décimo de la *Política* se resume en el precepto de que reinar es velar, y de que no deben los monarcas hallar su descanso en los ministros. Cristo—recuerda—no tuvo donde inclinar la cabeza.

---

[13] *Ibid.*, pág. 614b.
[14] *Ibid.*, págs. 596b-597a.
[15] *Ibid.*, pág. 613a-b.
[16] *Ibid.*, págs. 627b, 635b.

Rey que duerme—expresa Quevedo—, y se echa a dormir descuidado con los que le asisten, es sueño tan malo que la muerte no le quiere por hermano, y le niega el parentesco; deudo tiene con la perdición y el infierno. Reinar es velar. Quien duerme no reina. Rey que cierra los ojos, da la guarda de sus ovejas a los lobos, y el ministro que guarda el sueño a su rey, le entierra, no lo sirve; le infama, no le descansa; guárdale el sueño, y piérdele la conciencia y la honra; y estas dos cosas traen apresurada su penitencia en la ruina y desolación de los reinos. Rey que duerme, gobierna entre sueños; y cuando mejor le va, sueña que gobierna. De modorras y letargos de príncipes adormecidos adolecieron muchas repúblicas y monarquías [17].

Y dice aún así a Felipe IV: «Al fin, Señor, quien no tiene donde inclinar la cabeza, a Cristo imita; quien tiene donde inclinarla, es raposa, es Herodes. No hay dormir, Señor, ni tener donde reclinar la cabeza: con todos los príncipes habla Cristo por San Lucas: *Bienaventurados aquellos criados que cuando viniere el Señor los hallare velando*... ¿Pues cómo será rey quien no se mostrare enseñado por Dios, siendo ésta su doctrina y su ejemplo, y mandando que velen y no duerman, y llamando bienaventurado sólo al que hallare velando? [18] Además, en este afán de tutela los reyes no han de conceder ningún lugar a la voluntad propia [19].

A su imagen del buen rey imitador de Cristo, Quevedo añade también que el monarca ha de saber lo que dicen de él quienes le sirven [20], y que debe procurar que se vean sus cuidados por el reino, pues esto reprime atrevimientos y acobarda las insidias de los enemigos [21].

III. La *Política de Dios* sustenta cómo Cristo fue el verdadero rey, y sólo lo será quien lo imite. La realeza de los monarcas—argumenta—viene de Dios, y reside en el consciente ejercicio de ella y el cuidado tutelar de los vasallos. Parte de ese ejercicio es el concurso de los ministros y validos, tema que aborda especialmente Quevedo.

Don Francisco trae a colación el episodio evangélico de Jesús sanando al paralítico de la piscina [22] y escribe:

Buen rey y malos ministros es cosa dañosa a la república; y hubo árabe que tuvo opinión que era mejor mal rey y buenos ministros. El ángel venía a dar virtud a las aguas, revolvía la piscina. Pero si siendo un ángel el que venía del cielo, el que asistía a esta obra, eran tales los ministros, que había treinta y ocho años que estaba éste en su enfermedad por falta de hombre, ¿qué importa que el rey sea un ángel, si los minis-

[17] *Ibíd.*, pág. 622a.
[18] *Ibíd.*, págs. 623b-624a.
[19] *Ibíd.*, pág. 597b.
[20] *Ibíd.*, pág. 626a.
[21] *Ibíd.*, págs. 606a-608a.
[22] San Juan, cap. 5.

tros son demonios, y entre todos ellos no halla un hombre quien más le ha menester? ¿Qué cosa es una república sino una piscina? ¿Qué ha de ser un rey sino un ángel que la mueva y la dé virtud? ¿Qué cosa son los pretendientes, y los beneméritos, y los agraviados, y los oprimidos, y los pobres y las viudas, sino enfermos que aguardan salud de las aguas de la justicia y de la misericordia y grandeza del rey? Pero si los ministros son tales que prefieren unos a otros por su voluntad, y olvidan al que más necesidad tiene, obligarán a que venga Dios a desagraviar los desvalidos [23].

Advierte a Felipe IV que debe probar la integridad de sus ministros [24], y reñir públicamente y no disimular sus delitos, pues en ese caso se haría partícipe de ellos [25]. En el capítulo XXI trata de «Quién son ladrones y quién son ministros, y en qué se conocen» [26], concretando en el siguiente esta advertencia en contra del nepotismo: «El que llega a su rey proponiéndole un idiota, un vicioso, un vano, un mal intencionado, un usurero, un cruel, para el obispado y la judicatura, para el virreinato, para la secretaría, para la presidencia, ése ¿qué otra cosa propone sino el memorial de Satanás, que de las piedras del escándalo de la república, endurecidas en sus vicios, haga pan? Y estos malos ministros, siempre sujetos a la codicia insaciable, procuran (por mayor interés) que los reyes hagan de las piedras para ellos pan; pues el hacer de un mañoso indigno de algún lugar, un prelado, es suyo el provecho» [27]. En convergencia con este aviso sobre el nepotismo, ya al comienzo de la *Política* se había expresado sobre los peligros del valimiento: «Vio Caín que iba a Dios más derecho el humo de la ofrenda de Abel que el de la suya: parecióle hacia Dios mejor acogida a su sacrificio: sacó su hermano al campo, y quitóle la vida... En la privanza con Dios un poco de humo más bien encaminado ocasiona la muerte a Abel por su propio hermano. Sea aforismo que humos de privar acarrean muertes; que mirar los reyes mejor a uno que a otro tiene a ratos más peligro que precio» [28].

IV. Quevedo dirige la *Política de Dios* a Felipe IV advirtiéndole sobre la imitación de Cristo: «Os hago, Señor—escribe—, estos abreviados apuntamientos, sin apartarme de las acciones y palabras de Cristo» [29].

Su primera parte (que aquí hemos considerado) argumenta efectivamente cómo Cristo ha sido el solo rey y no lo será quien no lo imite.

---

23 *Política...*, pág. 641b.
24 *Ibid.*, pág. 612b.
25 *Ibid.*, pág. 617a.
26 *Ibid.*, págs. 646b-648a.
27 *Ibid.*, págs. 648b-649a.
28 *Ibid.*, pág. 598a-b.
29 *Ibid.*, pág. 592b.

La realeza tiene origen divino—sostiene don Francisco—y consiste en el ejercicio consciente de la tutela de los vasallos. Por contra, el consentimiento del nepotismo lleva a la tiranía de Satanás, y aun el valimiento acarrea peligros: es legítimo el privado si aconseja y sirve a su señor el Rey, pero el oficio de reinar le pertenece en exclusiva a El. Estas son—nos parce—las líneas fundamentales de la doctrina de Quevedo.

La *Política* resulta ser, pues—y como advierte Jones—, un comentario sobre la ineptitud e indecisión de Felipe III. Su reinado se había caracterizado por la pereza real, la venalidad administrativa (de ella parece incluso que se lamentó Lope)[30] y los dispendios suntuarios. Don Francisco, creemos, representa en esos años de pacifismo la tradición militante celosa de la grandeza de la Monarquía Católica, y por ello amonesta al titular de la Monarquía para que no omita sus deberes. Insta al rey a ser el-que-es, con lo que la *Política* resulta convergente y coherente con el contenido último del *Buscón* y de los *Sueños:* se trata en todos los casos de una proclama a favor del orden monárquico-señorial, atenta a lo político en la primera de estas obras, y a lo social en las dos restantes.

Quevedo apuesta en pos del orden estamental, pero para que éste subsista cada uno ha de permanecer fiel a los deberes de su estado; por eso recrimina el ímpetu ascensional en el *Buscón* y en los *Sueños*[31], y amonesta al titular de la Monarquía Católica para que no omita sus deberes y renueve la grandeza imperial de Ella sin pacifismos humillantes.

V. Terminamos este estudio con algunas indicaciones bibliográficas pertinentes. Como repertorio general, cfr. el de J. O. Crosby, *Guía bibliográfica para el estudio crítico de Quevedo,* Valencia, 1977, completada por Pablo Jauralde en *Cuadernos bibliográficos,* XXXVIII, 1979, páginas 153-158. Al mismo Crosby se debe la mejor edición de la *Política de Dios* (Madrid, 1966), que también puede leerse en los respectivos volúmenes de *Obras Completas* en prosa de Quevedo preparados por Luis Astrana (Madrid, 1941[2], págs. 360-536) y Felicidad Buendía (Madrid, 1979[6], págs. 590-784).

No contamos aún con una obra de conjunto satisfactoria sobre don Francisco. En su día fue destacada la de Emilio Carilla: *Quevedo (Entre dos centenarios),* Tucumán, 1949; reciente, pero decepcionante, es la de Manuel Durán: *Quevedo* (Madrid, 1978). Hoy resulta útil la an-

[30] Cfr. el estudio de Noël Salomon: «Toujours la date de *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*», *Mélanges offerts à Marcel Bataillon,* Bordeaux, 1962, págs. 613-643.

[31] *Vid.,* respectivamente, M. Molho: *Semántica y poética (Góngora, Quevedo),* Barcelona, 1978, páginas 89-131, y el Prólogo a nuestra edición de los *Sueños* en la serie «Selecciones Austral» (Madrid, 1980, págs. 11-30).

tología de artículos recopilada por Gonzalo Sobejano: *Francisco de Quevedo* (Madrid, 1978).

En particular, sobre la teoría política de Quevedo hay muy poco. Escogemos estas entradas:

BLEZNICK, Donald W.: «La *Política de Dios,* de Quevedo, y el pensamiento político en el Siglo de Oro», *NRFH,* IX, 1955, págs. 385-394.

Util síntesis de algunas de las ideas políticas de Quevedo, con referencias a la tradición en que se insertan.

HAFTER, Monroe Z.: «Sobre la singularidad de la *Política de Dios*», *NRFH,* XIII, 1959, págs. 101-104.

Breve nota sobre invención y disposición de la obra.

LIDA, Raimundo: «Hacia la *Política de Dios*», en G. Sobejano, ed., páginas 255-265.

Comentarios libres al texto de Quevedo.

MARAVALL, José Antonio: *La teoría española del estado en el siglo XVII,* Madrid, 1944.

Extenso tratado de exposición del pensamiento político español en el siglo XVII, en cuya nómina de autores estudiados se incluye a Quevedo. Maravall sintetiza las posturas en torno a temas como la forma de gobierno, la idea acerca del titular del poder, la figura del vasallo, etcétera, y concluye haciendo referencia a la visión finalista del mundo que se halla en el trasfondo de ese pensamiento.

MARAVALL, J. A.: «El tema de las Cortes en Quevedo», en *Estudios de Historia del pensamiento español. Siglo XVII,* Madrid, 1975, páginas 345-354.

Caracterización socio-intelectual de don Francisco y referencia a su ideario monárquico-absolutista.

TOMÁS VALIENTE, Francisco: *Los validos en la Monarquía española del siglo XVII,* Madrid, 1963.

Incluye un resumen correcto de la toma de opinión de Quevedo ante el tema.

FRANCISCO ABAD

Facultad de Letras
Universidad de
MALAGA

INTERPRETACION DE LA "EPISTOLA SATIRICA Y CENSORIA", DE QUEVEDO *

La célebre «Epístola satírica y censoria» de Quevedo al conde-duque de Olivares es una extraña creación híbrida en que confluyen tres géneros poéticos.

Se llama *satírica* porque ataca los vicios sociales. Pero, más que una visión de la sociedad que rodea al poeta, es una evocación de su Edén y, por tanto, un autorretrato íntimo y fiel.

Por su enfoque retrospectivo, podemos llamarla también *elegía.* Tanto su asunto (la muerte de la virtud) como su métrica y su tono de llanto son elegíacos. Pero, en contraste con otras elegías, no lamenta ni un desengaño amoroso ni la muerte de una persona.

Es una *epístola,* pero la presencia del destinatario apenas se hace notar.

La epístola satírica y la epístola elegíaca son géneros (o conjuntos de géneros) muy cultivados durante el Renacimiento y el Barroco español. Pero ¿dónde encontraremos un antecedente genérico para la «Epístola» de Quevedo? Me vienen a la memoria tan sólo unos tercetos elegíacos de Herrera, alusivos a la trágica batalla de Alcazarquivir:

Que ya la gloria d'el valor perdida
nuestra virtud en ocio se remata;
nuestra virtud, que tanto fue temida...
L'ardiente Libia es triste sepultura
d'el destruido Reino Lusitano;
i eterna pena a su fatal locura[1].

Pero el poema de Herrera es también híbrido. No está dirigido a nadie en particular; pero ¿no constituye una epístola moral? ¿Es elegía amorosa o elegía heroica?

---

* Para el texto del poema véase *Obras poéticas,* ed. J. M. BLECUA (Madrid: Castalia, 1969). Cuando se trata de un poema, los números entre paréntesis señalan la página en el vol. I. Cuando se trata de la prosa, los números entre paréntesis remiten a las *Obras completas,* ed. L. ASTRANA MARÍN (Madrid: Aguilar, 1932), vol. I. Sin embargo, para *La hora de todos* he utilizado la edición de LUISA LÓPEZ GRIGERA (Madrid: Castalia, 1975), y para los *Sueños,* la edición de FELIPE C. R. MALDONADO (Madrid: Castalia, 1973). Cuando cito de *La cuna y la sepultura* remito a la edición de LÓPEZ GRIGERA (Madrid, R. A. E., 1969).

[1] FERNANDO DE HERRERA: «Elegía XI», v. 94-96 y 100-102, en *Obra poética,* ed. J. M. BLECUA (Madrid: R. A. E., 1975), págs. 174-175.

No intentaré, en las páginas que siguen, clasificar la «Epístola» de Quevedo genéricamente. Si pensamos en los géneros no como patrones o casillas críticas, sino como fuerzas tradicionales que intervienen activamente en la creación poética [2], podremos observar, mientras se comenta la «Epístola», cómo estas tres tradiciones—epístolas, elegía, sátira—han influido en su tono anímico, en su estructura, en su métrica y contenido.

Quevedo escribe la «Epístola» alrededor de 1625 [3]. En ella evoca cierta «pura / república de grandes hombres» que representa, para él, la sencillez, el orden y el heroísmo. Leyendo el poema nos preguntamos si identificaba esa «república» con la España de tal o cual época histórica.

En un estudio sobre las ideas patrióticas de Quevedo, Raimundo Lida dice que «tenderá a situar su España modelo... hacia los siglos XII o XIII, pero no llega a trazar frontera definida entre ellos y los muchos que les preceden» [4]. En *España defendida* (1609) Quevedo había alabado las «costumbres de los buenos hombres de Castilla de quinientos y de cuatrocientos años a esta parte» (299). ¿Pensaba, al componer la «Epístola», en la España medieval, cuya tradición heroica había ridiculizado en algún poema burlesco? Aparte de las alusiones a la Reconquista, el poema no tiene ningún dato histórico que nos oriente. Por otra parte, es evidente que recordaba la república romana: se nota la influencia de Livio, Salustio, Tácito y Juvenal. Ellos también habían contrastado el vicio de su época con las costumbres antiguas *(mos maiorum)*. En la «Epístola» aparecen tópicos del patriotismo romano, filosofía estoica, ideas de los romanos sobre la decadencia y hasta reminiscencias verbales de autores latinos. La «república» de Quevedo nace inevitablemente de sus lecturas clásicas.

No es que él creyera que la Edad Media, o Roma primitiva, fueran superiores moralmente a la época en que le tocó vivir. Escribe muchos años después, a la manera de Séneca:

> «No seas de los vulgares que dicen que todo tiempo pasado fue mejor, que es condenar al porvenir sin conocerle; pues forzosamente dirá el futuro, en llegando, que es mejor éste, no por bueno, sino por ya pasado. En el mundo con más verdad se reparte peor y malo, que bueno y mejor» (1577).

---

[2] Consúltese, sobre el problema de los géneros, CLAUDIO GUILLÉN: «Sátira y poética en Garcilaso», *Homenaje a Casalduero* (Madrid: Gredos, 1972), págs. 209-233.

[3] Una versión que BLECUA considera «intermedia» (el ms. Hispánico 56 de Harvard University) lleva al final del texto la indicación: *Fin del año 1625*. Del 22 de marzo de 1623 data la pragmática sobre el vestido a que se refieren los versos 169-177. Véase F. DE Q.: *Poemas escogidos*, ed. J. M. BLECUA (Madrid: Castalia, 1972), pág. 123.

[4] RAIMUNDO LIDA: «Quevedo y su España antigua», *RPh*, XVII (1963), pág. 262.

En el mundo (y en la historia) se reparten peor y malo; en la «Epístola», lo actual y lo idóneo—el puro deseo—. Este anhelo es lo que hace al poema único entre las obras de Quevedo.

Es maravilloso cómo esa «república», que elude el tiempo histórico, se ancla en el tiempo poético. En los tercetos descriptivos del pasado no hay ni una frase preposicional, ni una oración subordinada que especifique el momento de la «acción». El acento temporal, tan marcado, se logra por el sabio manejo de unos cuantos adverbios («entonces», «después», «hoy», «aún»), y por el balanceo de tiempos verbales: ese imperfecto elegíaco que expone e insinúa

> Caducaban *las aves en los vientos,*
> *y* expiraba *decrépito el venado*

y el perfecto que confirma y resume

> *grande vejez* duró *en los elementos.*

Con el imperfecto el poeta puede fingir con libertad (la libertad de «Erase que se era...») y con el perfecto puede dar a la ficción un timbre de veracidad histórica.

La sensación del tiempo (el tono elegíaco) se logra a pesar de lo que Machado llamaría «elementos de suyo intemporales»: una serie larguísima de nombres abstractos; v.g.:

justicia	valentía	provecho	paz
verdad	temor	adulación	libertad
virtud	miedo	venganza	vanidad
merecimiento	honra	bienaventuranza	honestidad
misericordia	honor	alabanza	obligación
suerte	fama	eternidad	enemistad
ocio	vicio	confianza	majestad

voces propias de la prosa moralizadora. ¿Cómo puede emplear tantas palabras abstractas sin que su obra pierda fuerza lírica? Claro, muchas de ellas se personifican, entrando así en el tiempo: la virtud «desaliñada», honra y provecho que «andaban en un saco» [5], etc. Es frecuentísima la personificación de ideas y de cosas: algunas de éstas (el vien-

[5] Esto parece ser un juego de palabras: 1) Honra y provecho eran compatibles, cabían en el mismo saco. Sobre este sentido de «saco» véase la acepción núm. 5 en *Autoridades.* 2) Honra y provecho vestían en un saco (vestidura rústica y pobre). Cfr. v. 121. Para un uso parecido véase CERVANTES: *Persiles,* IV, VI.

tre que «buscó satisfacción», la garganta que estaba «sin pecado») cobran una vida independiente y maligna, como tumores.

La personificación (con la sinécdoque) conduce a una compresión máxima:

Bebió la sed los arroyuelos puros
...
Estaban las hazañas mal vestidas
...
Hoy desprecia el honor al que trabaja

De cierta manera, la métrica también contribuye a esta compresión. La «terza rima» es apta para epístolas y narraciones seguidas, porque (según observó Díaz Rengifo)[6] «ofrece su compostura, y cadena, un inmortal discurso». Pero a Quevedo le interesa otra característica: cada terceto puede ser, o *debe* ser[7], una unidad completa y distinta. En la «Epístola» hay pocos nexos sintácticos entre un terceto y otro (nótese cómo desentonan con los demás tercetos los versos 136-144). «Inundación será la de mi canto», exclama al principio, pero no es así: es un llanto contenido, en que los tercetos buscan una independencia y concisión de aforismos. El poeta camina muy despacio, viniendo del pasado (sin interés en *llegar* a algún sitio), con gravedad y laconismo. Quiere decir *unas cuantas verdades,* y moldea cada verdad en una estrofa.

Por este carácter desconectado la «Epístola» da una sensación de desorganización. Temáticamente, sus 68 estrofas (205 versos) pueden agruparse de esta manera:

A) El exordio (versos 1-30): la necesidad de decir la verdad.
B) La materia (versos 31-165): las costumbres antiguas comparadas con las modernas:

1. la actitud de los antiguos hacia el tiempo (v. 34-45);
2. la valentía del hombre (v. 46-57) y de la mujer (versos 58-66);
3. la pobreza del mundo antiguo (v. 67-84);
4. su moderación en la comida (v. 85-105);
5. su falta de lujo (v. 115-129);
6. censura del juego de toros y cañas (v. 133-159).

[6] JUAN DÍAZ RENGIFO: *Arte poética española* (Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, 1977), página 60.

[7] DÍAZ RENGIFO: «en este metro no se ha de suspender el concepto de un Terceto para otro, como de ordinario no se haze en el Latín en los versos Elegíacos» (pág. 60). HERRERA advierte lo mismo en su comentario sobre la *Elegía I* de GARCILASO. Nótese que la «terza rima» es un género poco cultivado por QUEVEDO: hay tan sólo cinco composiciones en tercetos en la edición de BLECUA, y en tres de ellas lo «elevado» de la tradición se contrasta, cómicamente, con lo chocarrero del asunto.

C) Petición al destinatario (v. 163-205): demanda la restauración de las costumbres antiguas.

Dividiendo de modo más sencillo: hasta el verso 66 se encarece la fortaleza de los antiguos, y desde el verso 67 hasta el final, su templanza.

Pero ciertos tercetos—v. 76-84, 106-114 y 196-201—ni encajan en este esquema ni parecen ser digresiones deliberadas [8]. ¿Cómo explicar su presencia? Desde luego, tanto la epístola como la sátira (como géneros) se caracterizan por su libertad estructural. Las sátiras de Juvenal son, según su propia definición, un *farrago* (1.86). O, sin ir más lejos, recuérdense los desfiles de personajes en los *Sueños*. En cuanto a la epístola,

Las cartas ya sabéis que son centones,
capítulos de cosas diferentes,
donde apenas se engarzan las razones

—lo dice Lope, maestro del género [9]—. Pero esta soltura, este dejar correr el pensamiento, había caracterizado, más que nada, las epístolas amistosas:

Entre muy grandes bienes que consigo
el amistad perfeta nos concede
es aqueste descuydo suelto y puro [10].

El «descuydo» estructural de Quevedo no deriva de la confianza ni de la amistad: no *tenía* amistad con Olivares. En una epístola como la suya, donde predomina el estilo elevado, hubiéramos esperado mayor coherencia.

Según los preceptistas, las cartas misivas deben empezar con una *captatio benevolentiae*. Nada más sorprendente que el tono agresivo del primer terceto:

No he de callar, por más que con el dedo
ya tocando la boca, o ya la frente,
silencio avises, o amenaces miedo.

Dos cosas sobresalen: el tuteo y la frase concesiva («por más que...»). ¿Con quién habla el poeta? «Es especie de prosopopeya, y la misma

[8] Es curioso que estos versos coinciden en satirizar a ciertos pueblos: cántabros-ligures-moros y tudescos-holandeses-italianos-godos. Los versos 76-84 y 106-11 fueron omitidos, a despecho de la métrica, en la edición de XIMÉNEZ PATÓN (1639).

[9] *Obras poéticas*, ed. J. M. BLECUA (Barcelona: Planeta, 1969), pág. 850. Consúltese G. SOBEJANO: «La digresión en la prosa narrativa de Lope de Vega y en su poesía epistolar», en *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach*, vol. II (Universidad de Oviedo, 1978), págs. 480-484.

[10] GARCILASO DE LA VEGA: *Obras completas*, ed. ELÍAS L. RIVERS (Madrid: Castalia, 1964), página 66.

voz lo dice, significando *personae fictio*», anota González de Salas. Según Diego Marín, Quevedo habla con «a sort of personification of timorous Prudence as a guiding spirit in court affairs» [11]. Habla, podríamos decir, con algún fantoche imaginario de la corte, que le amenaza desde la sombra (tocar la frente, según Covarrubias, quería decir «Me las vas a pagar») [12].

¡Qué frecuente es ese *tú* en la poesía satírica y moral de Quevedo! Raras veces habla *acerca* del pecador: necesita hablarle directamente, embestirle. Y aun si no le tutea, se lo muestra, a manera de emblema, a otro tú—a «los bellacos pícaros con quien hablo»—, o, retóricamente, a algún Licas, Mirtilo o Fabio. Ese *tú* le ayuda a derramar su mejor ira, su más enconada bilis.

La frase concesiva hace verosímil su arrebato, dando al poema cierta prehistoria, descubriendo al creador en la conversación que tendría consigo mismo antes de empezar; haciéndonos sentir, gramaticalmente, el peso de la oposición [13].

En el primer terceto, pues, la indignación dicta una ruptura total con la convención epistolar. En el segundo se insinúa una nota de cansancio:

¿No ha de haber un espíritu valiente?
¿Siempre se ha de sentir lo que se dice?
¿Nunca se ha de decir lo que se siente?

Creo que los versos 5-6 significan: ¿Siempre tenemos que lamentar lo que hemos dicho? ¿Nunca podremos decir lo que creemos? Se juega, pues, con dos significados de «sentir» (es una dilogía) [14]. En el verso 5, Quevedo se queja de la falta de libertad de expresión (cf. el próximo terceto, y la frase de Tácito que el poeta está recordando) [15]. En el verso 6 ataca la mentira («mentir, según los Grammáticos, es yr contra

---

[11] *Poesía española de los siglos XV al XX* (Chapel Hill: University of North Carolina, 1971), página 438.

[12] Según COVARRUBIAS (s.v. AMENAZAR) «suelen las mugercillas, quando se amenazan unas a otras, dezir: Para ésta que Dios me puso en la cara que vos me la paguéis, y ponen el dedo índice en la frente». Véase también bajo DEDO.

[13] Compárese el efecto de las frases concesivas en el primer cuarteto del soneto que empieza «Cerrar podrá mis ojos la postrera».

[14] El verbo *sentir* ya había adquirido la acepción de «arrepentirse de» o «lamentar», v. g., en *La cuna y la sepultura:* «Si lo sentiste la muerte de otros, ¡qué presto llegó el consuelo con la herencia...!» (108). Cfr. «Siento haber de dejar deshabitado / cuerpo que amante espíritu ha ceñido» (662). G. SOBEJANO me dice que QUEVEDO está jugando, también, con la antítesis *sentir* (opinar, pensar) / *decir,* tal como aparece en estos casos: GÓNGORA (letrilla de 1583, núm. 98 de la ed. MILLÉ): «Manda Amor en su fatiga / que se sienta y no se diga; / pero a mí más me contenta / que se diga y no se sienta»; BARTOLOMÉ L. DE ARGENSOLA: «Cuando decir tu pena a Silvia intentes, / ¿cómo creerá que sientes lo que dices, / oyendo cuán bien dices lo que sientes?» *(Rimas,* Madrid: Espasa-Calpe, 1974), vol. II, pág. 80.

[15] En su *Historiae* (I: 1), TÁCITO habla de la posibilidad de escribir libremente sobre TRAJANO y NERVA, ya que vive en una edad feliz «ubi sentire quae velis et quae sentias dicere licet» *(Histories,* vol. I, ed. C. H. MOORE, London: Heinneman, 1968), pág. 4.

lo que se entiende, y dezir otro de lo que [se] siente»: Carballo)[16]. Pero el significado de estos versos puede confundir al lector: prueba de ello es que Gerald Brenan traduce: «Must we always feel what we say? Are we never to say what we feel?»[17]

Confusos también, por lo menos en la primera lectura, son los tercetos que siguen, donde Quevedo pretende reivindicar la verdad. En los versos 16-22 el poeta versifica un poco de teología escolástica[18]: Dios y la verdad son idénticos; por tanto, ninguno precede al otro. Si Dios hubiera existido antes que la verdad, habría una contradicción de términos («implicación»), i.e. Dios sería (existiría), pero dejaría de ser verdad. ¿Para qué incluyó Quevedo estas bachillerías? Es como si hubiera querido dar a la «Epístola» una base firme, una armazón lógica. Da la impresión de haber probado algo irrefutable. Al lado de la «verdad» relativa vigente en la corte (una verdad que puede silenciarse) hay también una Verdad incontestable. Las palabras verdad y verdadero se han repetido obsesivamente: nueve veces en cinco tercetos.

Conectan el exordio con la segunda parte dos estrofas de transición, donde la indignación se disuelve en lágrimas:

Ya sumergirse miro mis mejillas,
la vista por dos urnas derramada
sobre las aras de las dos Castillas.

¡Qué estrofa más barroca! Barroquismo nacido de la hipérbole, de la atrevida reducción de lo abstracto (el dolor) a lo concreto (urna, aras, agua) y de la extraña idea del poeta mirándose las propias mejillas.

Las «dos urnas» son los ojos; la imagen no es rara en Quevedo. La emplea en la poesía amorosa (v.g., «las undosas urnas de mis ojos», 675; «las dos urnas de mi vista», 671) y en *Providencia de Dios,* donde dice de David: «Víase en perpetua aflicción, era siempre su voz clamor de gemidos, eran sus ojos urnas de lágrimas; no contaba un día pacífico ni una hora sin acechanza» (1072. Compárense versos 44-45 de la «Epístola»). Pero la palabra «urna» despierta otras ideas. La urna

[16] LUIS ALFONSO DE CARBALLO: *Cisne de Apolo,* ed. A. PORQUERAS MAYO (Madrid: C. S. I. C., 1958), págs. 88-89.

[17] *The Literature of the Spanish People* (Cambridge, 1951), pág. 268. Se confundió también HUGO WAST, quien creyó encontrar en el segundo verso una errata tipográfica, y propuso sustituir el verbo *sentir* por *mentir. Vocación de escritor* (Buenos Aires: H. A. U., 1946), págs. 140-142.

[18] La *Summa Teologica* (1.ª, 16, 7) contiene un rompecabezas parecido: «Quia si veritas incepit cum ante non esset, verum erat veritatem non esse; et utique aliqua veritate verum erat; et sic veritas erat antequam inciperet... Ergo veritas est aeterna». QUEVEDO escribe en otra parte: «la verdad es Dios, y Dios es la verdad; ella lo dice porque lo dice Dios: 'Yo soy camino, verdad y vida'» (705). Cfr. pág. 348 en la prosa, y pág. 83 de *La cuna y la sepultura.*

—que también puede tener mejillas—es el cántaro en que se guarda el agua. Puede sugerir una copia *inacabable* de agua (en este caso, de lágrimas), por ser, también, emblema de los ríos («como por vuestras urnas, sacros ríos, / todos pasad por estos ojos míos», 555). Urna es, también, la caja cineraria. Sin que se nombre nunca, el terceto hace pensar en la ceniza, quizá por la palabra «ara» (sitio de un holocausto) y por la imagen de «derramar» la vista. «Ara» también se asocia con lo funerario: puede valer por sepulcro (Séneca había adorado «las cenizas y aras que yo creo es sepulcro de Scipión», 1551). Es una estrofa grisácea. Entre lágrimas el poeta pone su ofrenda—su llanto, la elegía misma—en la tumba de las dos Castillas: «Ara gigante, tierra castellana», escribe Unamuno, en quien, más de una vez, la «Epístola» nos hace pensar.

Queda dicho que los versos 34-49 tratan de la actitud de los antiguos hacia el tiempo. Y creo que el tiempo es un tema clave en la «Epístola», como lo es en cualquier elegía. Quevedo quiere que el hombre se apodere del «paso de las horas y del día», que «logre» sus horas (cf. v. 45, 190), que las haga suyas. Al fin y al cabo, el tiempo puede ser de los bienes que pertenecen a uno mismo, no a la Fortuna. Es iluminador, y bello, lo que dice sobre esto el humanista Leone Battista Alberti en uno de sus diálogos sobre la familia:

> GIANNOZZO: Se tu avessi te in una barchetta e navigassi alla seconda per mezzo del nostro fiume Arno, e, come alcuna volta a' pescatori acade, avessi le mani e il viso tinti e infangati, non sarebbe tua quella acqua tutta, ove tu la adoperassi in lavarti e mondarti? Vero? Cosí, se tu non la adoperassi...
>
> LIONARDO: Certo non sarebbe mia.
>
> GIANNOZZO: Cosí proprio interviene del tempo. S'egli è chi l'adoperi in lavarsi il sucidume e fango quale a noi tiene l'ingegno e lo intelletto immundo, quale sono l'ignoranza e le laide volontà e'brutti appetiti, e adoperi il tempo in imperare, pensare ed essercitare cose lodevoli, costui fa il tempo essere suo proprio; e chi lascia transcorrere l'una ora doppo l'altra oziosa sanza alcuno onesto essercizio, costui certo le perde [19].

Pues bien, según Quevedo, si el hombre se apodera del tiempo se distinguirá de los animales, que «caducan en los vientos». El que imite a estos animales envejecerá pasivamente «en brazos de la suerte», galanteando a la Fortuna en vez de domarla. Pero para quitar al tiempo de manos de la Fortuna, el hombre tiene que «contar por vida la buena, no la larga» (749). Puede, también, adelantar a la Fortuna en terminar

[19] *I Libri della Famiglia,* ed. R. ROMANO y A. TENENTI (Torino: Giulia Einaudi, 1969), páginas 205-206.

su vida. Según Silio Itálico (a quien Quevedo imita en los versos 37-39), los españoles antiguos eran capaces de suicidarse para no pasar la vejez:

prodiga gens animae et properare facillima mortem,
namque ubi transcendit florentes viribus annos,
impatiens aevi spernit novisse senectam,
et fati modus in dextra est [20].

El pasaje (que debió ser un lugar común en la época de Quevedo) le hizo mucha impresión: aparece una y otra vez en su prosa y poesía, casi siempre sin la referencia al suicidio [21].

En los versos 37-39

Del tiempo el ocio torpe, y los engaños
del paso de las horas y del día,
reputaban los nuestros por extraños

dos cosas llaman la atención. Primero, la expresión «del tiempo el ocio torpe», que es una ingeniosa personificación (cf. «del tiempo la tardanza», 354) [22]. Segundo, y más importante, el contenido ideológico: el recelo del ocio y el contraste que el poeta hace entre «los nuestros» y «lo extraño».

Según la teoría circular de Quevedo, «sale de la guerra la paz, de la paz abundancia, de la abundancia ocio, del ocio vicio, del vicio guerra» (779). El ocio conduce al vicio, lección que había aprendido de los historiadores y satíricos romanos:

> «Mientras tuvo Roma a quien temer y enemigos, ¡qué diferentes costumbres tuvo! ¡Cómo se ejercitó en las armas! ¡Qué pechos tan valientes ostentó al mundo! Mas luego que honraron sus deseos perezosos al ocio bestial con nombre de paz santa, ¡qué vicio no se apoderó de ella!» (298).

El ocio (entiéndase la ociosidad) representa para Quevedo el tiempo no logrado, la vida no interiorizada. El hombre ocioso es el que se deja llevar por lo accidental, lo de fuera. El ocio es el estado en que «lo nuestro» se deja llevar por «lo extraño». Esta división, de raíz estoica, que ya se manifestaba en la apología de 1609, es *leit-motiv* en el poema. Opera tanto a nivel individual (lo acabamos de ver) como a nivel político: el poeta desprecia todo lo que viene de fuera de España: la

---

[20] *Punica,* ed. J. D. Duff (Cambridge: Harvard, 1968), pág. 20 (v. 225-227).

[21] Véanse, por ejemplo, el «Poema heroico de las necedades... de Orlando» (Blecua, vol. III, página 416), el «Funeral discurso de Aníbal» (poesía, 448) y págs. 581, 1528 en la prosa.

[22] Cfr. *Grandes anales de quince días* (486), donde habla de Margarita de Austria, que murió dejando «recién nacido en el rey nuestro señor, su hijo, el castigo y el consuelo que nos han invidiado las tardanzas de la edad, pereza que las calamidades de España han causado al tiempo».

usura de Italia, los proverbiales brindis de los tudescos[23], la seda pomposa de Sicilia, el oro de América, la piedra fina del Oriente y esos vanos juegos de toros y cañas, contagio moro. «Honrados eran los españoles—escribe en *El sueño de la muerte*—cuando podían decir putos y borrachos a los extranjeros» (210), vueltos ahora contra España en «persecución unida y belicosa».

La robusta virtud era señora,
y sola dominaba al pueblo rudo;
edad, si mal hablada, vencedora.

La personificación de la virtud es espléndida. El epíteto «robusta» (se trata de la virtud estoica) afecta también a la palabra «señora», haciéndonos ver a una robusta matrona en vez de la bella figura convencional (¡esa república de grandes hombres fue regida por una mujer!). El contraste entre la elocuencia (el ocio «bueno») y la proeza militar, tan frecuente en la literatura barroca y sobre todo en Quevedo, reaparece abajo en los versos 76-78:

No de la pluma dependió la lanza,
ni el cántabro con cajas y tinteros
hizo el campo heredad, sino matanza.

Es decir, Pelayo y los suyos no reconquistaron (ni dividieron en minifundios) el campo con documentos notariales, sino con guerra. Cajas son los estuches en que se guardan las plumas[24], y las palabras «con cajas y tinteros» hacen un ruido muy de notarios.

El temor de la mano daba escudo
al corazón, que, en ella confiado,
todas las armas despreció desnudo.

Es una imagen completamente visual, como la del primer terceto («ya tocando la boca...»). Se ve una mano asustada y llevada de repente al pecho, para defenderlo. Quevedo creía que una manera de alcanzar la claridad era el poner «delante de los ojos» las acciones (1487).

La pequeña sección en alabanza a la mujer antigua (versos 58-66) recuerda, como ya advirtió Sánchez Alonso[25], la sexta sátira de Juvenal,

---

[23] Se creía que estos brindis, «transformaciones líquidas» (prosa, 989), causaban la gota *(ibid.*, 933). Cfr. la epístola de Lupercio L. de Argensola: «Mal haya el que primero de Alemaña / nos trujo el brindis sucio y sus abusos. / Pues no pudo con armas en campaña, / con este vicio y otros, imagino / que pretendió triunfar de nuestra España» *(Rimas*, Madrid: Espasa-Calpe, 1972, pág. 72).

[24] Suárez de Figueroa menciona «el *thecis*, aquella caxa, o lugar en que se guardan las plumas» de los notarios. *Plaza Universal* (Madrid, 1733), pág. 433.

[25] «Los satíricos latinos y la sátira de Quevedo», *RFE*, XI (1924), pág. 40.

citada por Quevedo en varias ocasiones: «La fortuna humilde en otros tiempos producía castas matronas latinas» (950)[26]. En *España defendida,* pensando sin duda en los extraños ritos amatorios de la corte de Felipe III, el poeta lamenta: «Háse profanado de suerte la religiosa vergüenza de las matronas, que disimulan con el nombre de cortesía la desenvoltura; hacen gala del adulterio, y algunos hombres tienen por oficio el ser maridos» (300).

La estructura de estos tercetos nos revela una característica de todo el poema: la antítesis[27]. El terceto 20 (v. 58-60), por ejemplo, se divide en dos partes: los primeros dos versos (con verbos en imperfecto), que exponen el asunto, y el tercer verso (con verbo en perfecto), que lo remata. Además de esta división de la estrofa, hay una contraposición en cada verso: mujer/esposo, mortaja/vestido, galán/peligroso; el terceto siguiente tiene forma parecida. Nótense las parejas antitéticas hueste/cama, aventuró[le]/vengóle, sano/herido, y el quiasmo. La tendencia a la antítesis nace, quizá, de la dualidad de la materia misma, y casa bien con la vehemencia del poeta, que rechaza el compromiso. Pero aquí también ha intervenido la tradición «genérica». Es frecuente en la poesía epistolar (y esto empezó con Horacio, como ha mostrado Guillaume Stégen) que las ideas suceden «par groupes de deux qui forment entre elles des contrastes, des oppositions»[28]. La elegía también se basa en el contraste, en el «ritmo pendular», en el enfrentamiento de contrarios. Camacho Guizado ha notado, en su estudio de la elegía barroca, cómo «el movimiento de vaivén se hace más claro y tajante mediante la fórmula 'Ayer... hoy'»[29].

Por tanto, son muy gratos al lector los tercetos donde se descansa

---

[26] En *Marco Bruto* (607), QUEVEDO alaba a PORCIA, quien «reconoció la flaqueza del sexo y no sólo lo desmintió, mas excediendo el ánimo varonil, fue a su marido mujer y sacrificio, dolor y ejemplo, *y por acompañarle en el espíritu, despreció acompañarlo en el tálamo*».

[27] Abundan, por ejemplo, construcciones del tipo «*No A, sino B*»:

[no] con ...tinteros... sino matanza

Nadie contaba cuánta edad vivía, sino de qué manera:

no son sucesores, sino apodos.

«*A, no B*»:

La niñez... no la edad madura
el vicio, no el olor
el reconocimiento... no... confianza.

Otras veces cuantifica el poeta los dos elementos (*«Más A que B»):*

más veces en la hueste, que en la cama
más quiso los turbantes que los ceros
más quiere nota dar, que dar asombro.

Otras veces relaciona los dos elementos mediante una concesión adversativa:

si rica menos, más temida
si mal hablada, vencedora.

[28] Citado en pág. 229 de CLAUDIO GUILLÉN (art. cit.).

[29] *La elegía funeral en la poesía española* (Madrid: Gredos, 1969), pág. 177.

de estas construcciones adversativas y antitéticas—los pocos tercetos que son de pura afirmación, v.g.

Joya fue la virtud pura y ardiente;
gala el merecimiento y alabanza;
sólo se cudiciaba lo decente[30].

Con el verso 67, Quevedo deja el tema de la fortaleza de los antiguos (su actitud frente al Tiempo) y empieza a alabar su templanza (su actitud hacia la Naturaleza).

Derramado y sonoro el Oceano
era divorcio de las rubias minas
que usurparon la paz del pecho humano.

Ni los trujo costumbres peregrinas
el áspero dinero, ni el Oriente
compró la honestidad con piedras finas.

Fijémonos, ante todo, en los epítetos. «Derramado y sonoro el Oceano» expresa muy bien la vastedad del mar, quizá en parte por el rumor de las vocales abiertas. «Derramado»—palabra predilecta de Quevedo—hace pensar en alguien capaz de derramar el Oceano: en Dios, en el momento de la creación («... el agua, con que derramada en mares le fue divorcio de las naciones...», 949). ¿Por qué *rubias* minas? Por el oro, seguramente, pero el contacto con la palabra «divorcio» ayuda a personificarlas y hacer de América una «ramera rica y hermosa» (178).

Las minas usurparon la paz del pecho humano, vengándose así del hombre, que ha despedazado el pecho de la tierra, rompiéndole las entrañas y desangrándole las venas[31].

Llamó la atención de González de Salas el epíteto «áspero». «*Asper nummus. Persius, id est recens non levis usu*», anota, refiriéndose a un pasaje (Sat. III, 69-70) citado por Quevedo en *La cuna y la sepultura* (9). El oro se hace «áspero con armas y letras, en que se lee el señorío que padece»[32]. El oro es rasposo y amargo, pero el sentido figurativo del epíteto—rígido, severo—está presente también, como lo está en los tercetos sobre la seda (v. 124-129):

A la seda pompośa siciliana
que manchó ardiente múrice el romano
y el oro hicieron áspera y tirana.

[30] Cfr. Salustio: *Catalinarium* (7: 6): Sed gloriae maxumum certamen inter ipsos erat: se quisque hostem ferire, murum ascendere, conspici, dum tal facinus faceret, properabat: *eas divitias, eam bonam famam magnamque nobilitatem putabant* (ed. J. M. Pabón, Barcelona: Alma Mater, 1954, página 20).

[31] Véase «Sermón estoico de censura moral» (286).

[32] Véase pág. 1063 de la prosa. Cfr. «Este, en dineros ásperos cortado, / orbe pequeño» (245).

Nunca al duro español supo el gusano
persuadir que vistiese su mortaja
intercediendo el Can por el verano.

El gusano de seda pasa la vida hilando su propia mortaja y sepultura; lo sabía más de un poeta barroco:

En subjeto pequeño, grande empresa,
Gastar el tiempo todo de la vida
Sólo en edificar para la muerte

exclama Salas Barbadillo en un soneto [33], y Quevedo alude a lo mismo en el que empieza «Con acorde concento...» (234). Pues bien, a pesar del calor del verano, ni el gusano ni el Can (los días caniculares) supieron persuadir al español que vistiese su mortaja—mortaja del gusanillo, pero también del hombre, porque las galas son mortajas [34], y porque la mortaja del rico, otro «vilísimo gusano» (302), se hace de seda.

Los versos 124-126 parecen significar que el romano (¿del Imperio?) [35] hizo la seda «tirano»: se dobló (como Quevedo podía colegir de los historiadores y satíricos latinos y de los padres de la Iglesia) a la tiranía de la moda. El romano teñía la seda de «ardiente múrice», dice el poeta, empleando un latinismo que había censurado en Ruiz de Alarcón [36]. Y no sólo eso; empezó a recamarla de oro, haciéndola áspera al tacto:

¿Ves, con el oro, áspero y pesado,
del poderoso Licas el vestido? (228)

...

ásperos y pesados los vestidos
en las pálidas minas centelleantes;
de granizo de perlas van llovidos (433).

---

[33] *Rimas castellanas* (Madrid, 1618), f. 14v. Bocángel menciona «un manto [recamado] de oro en rica seda» y el «breve animal, pero exemplar no breve» *(Obras*, ed. R. Benítez Claros, Madrid: C. S. I. C., 1946, vol. II, pág. 93). Cfr. un soneto del Conde de Salinas:

Cual gusano que va de sí tejiendo
su cárcel y su eterna sepultura,
así me enredo yo en mi pensamiento

(en J. M. Blecua: *Floresta de lírica española,* Madrid: Gredos, 1963, vol. I, pág. 207). Traduciendo a San Gregorio Niseno en *Virtud militante* (958), Quevedo escribe: «te glorias y te enamoras de ti... porque tu vestido, embriagado de púrpura, arde precioso en la luz del veneno tirio; porque tus ropas, tejidas de la mortaja del gusano, están escritas y variadas con batallas y cazas o historias que recamó el artífice».

[34] La imagen de las galas como mortaja se encuentra ya en el Psalmo LXXII, traducido por Quevedo: «... su ornamento amortaja y no adorna» (1073). Véase la nota 50 *infra.*

[35] El «múrice» es un lugar común de la sátira. Pero no sé si los versos 124-126 harían pensar, en la época de Quevedo, en la Iglesia. Recuérdese que la primitiva versión de la «Epístola» censura el «púlpito comprado». ¿Cabría pensar en la púrpura cardenalicia? De Richelieu (hecho cardenal en 1622 y privado en 1624), Quevedo escribe: «La púrpura romana que viste está recogida no en tintas carmines de Tiro, sino en sangre real de Francia» (555). ¿Podría aludir al Duque de Lerma, quien «hízose cardenal [en 1618] cuando el capelo pasó plaza de retraimiento, y el Consejo de trampa»? (496).

[36] «¿Por qué no dijo *púrpura,* siendo magnífica, y no *múrice de Tiro?* Nótese con cuidado que todo lo que escribe o es humilde o enigma o barbarismo» (646). Quevedo incluye «múrice» en su lista de «palabras forasteras, no conocidas ni oídas en nuestro idioma». Véase también *Aguja de navegar cultos* (651).

La idea de que la seda fuese algo ajeno a la España antigua no era particular de Quevedo. Escribe Cascales, en su carta «sobre la cría y trato de la seda» en Murcia (industria que Olivares intentaría fomentar):

> «Yo para mí tengo por cierto que no ha doscientos años que hay cría de seda en España... Pero no es de espantar que hubiese tardado tanto... que la sencillez de nuestros antepasados era tanta, y los trajes tan poco curiosos, y los ánimos tan ajenos de gustos y superfluidades, que no admitieron, ni los pasó por el pensamiento admitir tan vicioso traje y tan indigno de su honesta severidad» [37].

Uno de los rasgos más sorprendentes del poema—¿será por la tradición de la epístola amistosa?—es el brusco cambio de tono entre un terceto y otro. Lo festivo y caprichoso está al lado de lo más grave. Por ejemplo, los versos 79-84 desentonan con el terceto que sigue:

(79-81) *Y España, con legítimos dineros,*
no mendigando el crédito a Liguria,
más quiso los turbantes que los ceros.

El español antiguo prefería los trofeos al dinero. Pero, realmente, ¿qué tienen que ver turbantes y ceros? ¿Que el turbante es un «globo sutil» como dice Quevedo en otra parte (438)? La comparación puede parecer caprichosa. Pero, lo que ocurre siempre en Quevedo, los caprichos nacen de la imaginación. ¡Qué bien la sinécdoque ha «cosificado» a los árabes en cifras, en nulidades, en ceros!

(82-84) *Menos fuera la pérdida y la injuria,*
si se volvieran Muzas los asientos:
que esta usura es peor que aquella furia.

Al poeta se le ocurre una extraña metamorfosis: los asientos (las entradas en los libros de cuentas italianos) se convertirán en Muzas (sigue la imaginería de ceros y turbantes). Es otra conexión tenue: furia de los árabes, «furor de los ceros» (534) [38]. Pérdida de dinero, pérdida de hombres. El tono se ha vuelto francamente coloquial, hasta vulgar, y choca con el terceto que sigue:

Caducaban las aves en los vientos,
y expiraba decrépito el venado:
grande vejez duró en los elementos.

Hasta ahora, se ha hablado de costumbres humanas. Con este espléndido terceto la perspectiva se ensancha. La enfermedad se extiende a

---

[37] *Cartas filológicas,* ed. J. García Soriano (Madrid: Espasa-Calpe, 1940), págs 181-182.
[38] Cfr. *El chitón de las tarabillas* (534): «De aquella furia [la invasión árabe] se quedaron fuera las montañas: de esta maldad todo el reino se inundó, sin haber contra ella asilo, ni aun silo».

todo el mundo natural, afectando a los elementos mismos. Cuando el hombre no cazaba (la Edad de Oro, no la Edad Media), las aves y el venado morían de pura vejez. El tercer verso parece significar: animales de gran vejez duraron en los elementos (en el aire, las aves; en el agua, los peces, etc.).

Es un terceto clave: en él asoma una actitud muy especial, y muy distinta de la moderna, hacia la Naturaleza. Lo que no encontraremos nunca en la obra de Quevedo es la idea de una convivencia fácil y cariñosa con el mundo natural. El admite (¿cómo no?) que el mundo fue creado en beneficio del hombre; pero hay momentos en que parece dudarlo...

Los montes invencibles,
que la Naturaleza
eminentes crió para sí sola
(paréntesis de reinos y de imperios),
al hombre inaccesibles (288).

Pensemos, como caso contrario, en Fray Luis de Granada. Recuérdese, por ejemplo, su entusiasmo por la seda:

> En esta obra [el trabajo del gusanillo] se ve claro cómo todas las cosas crió aquel soberano Señor para el hombre; pues estos animales tan provechosos para nuestro servicio, no nacieron ni vivieron para sí, sino para el hombre, pues acabado este servicio, acabaron juntamente con él la vida... Y esto aún se ve más claro porque aquella casa que estos animalillos con tanto trabajo fabricaron, no sirve para su habitación, sino para el hombre, pues acabándola de hacer, luego la aportillan y la desamparan, sin usar más della: como edificio que no fabricaron para sí, sino para nosotros. En lo cual se ven las riquezas y el regalo de la divina Providencia: la cual no contenta con haber proveído para nuestro vestido la lana de las ovejas, y los cueros de los animales, con otras cosas tales, quiso también proveer esta tan preciosa y tan delicada ropa para quien della tuviese necesidad» [39].

Según Fray Luis de Granada, Dios creó el mar «para que todas las naciones gozasen de [sus] provechos... que son por una parte la navegación, que sirve... para la contractación de las gentes...» (202a). El mar «por una parte divide las tierras, atravesándose en medio dellas, y por otra las junta y reduce a amistad y concordia con el trato común que hay entre ellas» (202b). El mar es—y debe ser—«una gran feria y mercado» (202b).

En cambio, para Quevedo el mar es «divorcio» de las naciones; los golfos están ahí para «borrar» el camino al Nuevo Mundo. Es el mar

[39] *Símbolo de la Fe* (Madrid: B. A. E., 1944), pág. 237 *b*.

que da *forma* a España, y es una imagen del orden, de la ley y de la obediencia que él no encuentra en el mundo de los hombres.

En general, pues, el hombre virtuoso admirará la grandeza, el poder y la libertad de los elementos (deben sujetarse sólo a Dios). Pero no confundirá su orden: no sacará el oro a la luz del día, ni practicará la alquimia, ni llevará las especias de una región a otra, ni hurtará (como han hecho los holandeses) las orillas del mar, ni siquiera beberá agua de hielo en el verano, porque así se cambia el orden de las estaciones. El hombre recto no encerrará los elementos: ni intentará meter el fuego en el arcabuz, ni impedirá con el velo el paso del viento. No se apropiará su grandeza, vistiéndose de «ardiente múrice»: el que se viste «en repetidos hervores de la púrpura» se cree fuego. El abuso de la Naturaleza es, para Quevedo, un símbolo intensísimo de la soberbia del hombre [40].

Y es más: la sociedad primitiva (la sociedad idónea) reconocería en las cosas el sentido que la naturaleza le había dado: el betún solía ser tan sólo el vómito de la ballena [41]; el toro era el marido de la vacada, «símbolo celoso a los mortales» [42]; la piel era piel, no alhaja [43], y la seda era la mortaja del gusano [44]. Pervirtiendo este orden cósmico, el hombre ha raptado los elementos: los «espulga», los afrenta, los come [45]. Un párrafo de la carta sobre la enfermedad ilustra lo que venimos diciendo:

> «A los animales limitó Dios en el apetito la desorden achacosa. Cada uno apetece su alimento propio; su paladar carece de golosina [46]. Diole por médico el instinto. Al hombre dio apetito sin límite y sabor, que siendo licencioso, despuebla para servir a la gula todos los elementos, hasta calificar en manjares las serpientes, en guisados las fieras, y tal vez son potaje y salsa desmentidos los venenos» (1555).

En los tiempos antiguos

grande vejez duró en los elementos.

---

[40] Simboliza también su ingratitud. Véase *Virtud militante* (948).

[41] El «betún» es el ámbar gris, que procede de los intestinos del cachalote, y que se encontraba flotando en el mar. Se quemaba en pastillas y se empleaba en la perfumería. QUEVEDO ataca al «afeiminadamente delicioso, que afecta disimular la corrupción de su cuerpo y quiere más oler a... vómito precioso del más fiero monstruo del mar que a hombre» (933). La admiración que QUEVEDO siente por la ballena es parecida a la que siente por el toro.

[42] ¿Por su lealtad a la vaca? Véanse dos sonetos suyos (págs. 672, 517) que recuerdan las *Geórgicas* de VIRGILIO.

[43] No es que las pieles se hayan sustituido por joyas, como interpretan DIEGO MARÍN y ELÍAS RIVERS *(Renaissance and Baroque Poetry of Spain,* New York: Scribner's, 1966, pág. 273). Es que las pieles ya *se consideran* cosas de valor. Véase ALHAJA en *Autoridades:* «Nombre genérico, que se da a qualquiera de las cosas que tienen estimación y valor... como son... vestidos, joyas, etc.»

[44] La «despoblación» de los elementos es una imagen frecuentísima en QUEVEDO, v. g.: «cuéstele vuestra gula desbocada / su pueblo al mar, su habitación al viento» (276), versos que recrean a JUVENAL, 5.94: *«et iam deficit nostrum mare, dum gula saevit».*

[45] Igual que la perla es «defecto del nácar» (poesía, 239) y los diamantes son «sudor de la congoja de los cerros de Oriente» (prosa, 1063).

[46] «Su paladar carece de gasolina», dice la edición de F. BUENDÍA.

Ahora el hombre los consume. Y ellos se consumen a sí mismos, con el paso del tiempo. No son menos caducos que el hombre:

> «No digo que se mueve la tierra, sino que toda ella padece mudanzas, continuos robos de los ríos, perpetuas invidias del mar, frecuentes agravios y delirios de la fortuna, porfiadas transmutaciones y diferencias de la hambre del tiempo. Toda esta máquina visible va enfermando cada día para el postrero, en que será alimento de las llamas» (1536).

Es bellísimo este terceto *de planctu naturae*. Tiene el equilibrio y suavidad de la poesía clásica. Son tres sencillas afirmaciones, unidas sutilmente por la aliteración (la *v*). Nótese el contacto entre las palabras «viento» y «expiraba». Como si el espíritu del venado fuera viento: al morir se pierde en el viento.

La sección sobre el juego de toros y cañas es, quizá, la mejor lograda del poema. José María de Cossío la califica «el trozo antitaurino más elocuente con que cuenta la bibliografía poética de la fiesta» [47]. Por otra parte, Borges los llama «versos tan eminentes como inaptos para alcanzar la compasión que se busca» [48].

Es evidente que no se busca la compasión; antes se quiere avergonzar al joven, contrastando la puerilidad del juego con la nobleza del animal (hay que *admirar* a la Naturaleza, como hemos visto). El joven ofende la memoria de Ceres, que enseñó al hombre a arar. En tiempos antiguos aún los cónsules gimieron detrás del arado. «Era tan estimada antiguamente la agricultura, que en los remates de los cetros reales figurava un arado, y no se despreciavan aquellos primeros padres de Roma de llevar callos en las manos [cf. el verso 139] quando venían a tomar los cargos grandes de la República y las dictaduras» [49].

La intensidad creciente de esta sección culmina en el verso

y rumia luz en campos celestiales

imitación, quizá, del verso gongorino «en campos de zafiro pace estrellas». Sea imitación o no, la imagen de comer lo inmaterial es muy explotada por Quevedo: comer desmayo y hambre, comer inobediencia, o suspiros, beber vientos o muerte o llamas.

A partir del verso 163, Quevedo va terminando la «Epístola» rápidamente con la petición a Olivares. A juzgar por su falta de energía, no

---

[47] *Los toros en la poesía castellana* (Madrid: C. I. A. P., 1931), pág. 125.
[48] «Menoscabo y grandeza de Quevedo», *RO*, VI (1924), pág. 252.
[49] Agradezco a G. SOBEJANO el haberme descubierto este pasaje en COVARRUBIAS (s.v. ARADO).

tenía la menor esperanza de que el Conde-Duque enmendara nada. Estos tercetos deberían (según la Retórica) tener una vehemencia cada vez mayor; en realidad, ocurre lo contrario. El tono vacila entre la fría cortesía (elogio convencional de Olivares) y el humor fácil (los consabidos chistes sobre los cuellos)[50], para descansar en una nota casi sarcástica:

... aseguraros puedo
que habéis de restaurar más que Pelayo.

Poco antes de acabar, la petición se interrumpe, y tenemos que pararnos a secas ante el juego conceptista más intrincado del poema:

Suceda a la marlota la coraza,
y si el Corpus con danzas no los pide,
velillos y oropel no hagan baza.

El que en treinta lacayos los divide,
hace suerte en el toro, y con un dedo
la hace en él la vara que los mide.

El sentido parece ser éste: la coraza (i.e., la guerra) debe reemplazar a la marlota (los festejos). Cuando no se necesiten para celebrar el Corpus, no aparezcan velillos y oropel. El noble que divide estas telas entre treinta lacayos (comprándoles librea) sale a torear. Pero antes, la vara que mide la tela le torea a él, se clava en él. La vara hace esto con solo un dedo: la tela cuesta tanto que con sólo comprar un dedo de ella el señor se arruina. (El dedo es una de las 48 partes en que se dividía la vara castellana.) Suertes del conceptismo.

Mandadlo ansí, que aseguraros puedo
que habéis de restaurar más que Pelayo,
pues valdrá por ejércitos el miedo,
y os verá el cielo administrar su rayo.

¿Mandarlo ansí? ¿Mandarlo cómo? Apenas se ha sugerido nada en concreto. El miedo al privado valdrá por ejércitos. Pero ¿no se quejó al principio del miedo?[51] Sólo grande rey y buen privado pueden ejecutar estos deseos, escribe, pero su corazón no debería estar en ello. Quevedo sabía que esos deseos tenían que nacer de la valentía de cada uno. Sabía que su «república» no se podía restaurar, porque estaba todavía por

[50] La imagen del vestido que atrapa o aprisiona tiene un antecedente curioso en el Psalmo LXVII, citado por QUEVEDO en *Providencia de Dios* (1073): «El rigor hebreo lee: 'La soberbia los aprisionará con el collar, y su maldad los amortajará con sus galas [véase nota 34]. Su corona en la cabeza es prisión, su collar es soga a la garganta...»

[51] Se refiere a que «el privado [ha de ser] por sí amado de todos y temido en cuanto tira a reverencia y no a crueldad, por respeto del rey». *(Discurso de las privanzas,* atribuido a QUEVEDO en la ed. de BUENDÍA: *Obras completas,* Madrid: Aguilar, 1969, vol. II, pág. 1413.)

realizarse. Lo menos intenso, lo más inconsistente con el estoicismo del poeta, es esta apelación al poder político.

Ignorada, hasta ahora, por la crítica, la carta a Olivares se sigue leyendo, sigue deleitándonos a pesar de su dificultad, sus anomalías, su aire de gran poema fracasado. Es así porque, con retórica espléndida, finge un mundo de orden que, de cierto modo, todos añoramos, y porque retrata un espíritu noble. Si Quevedo es «la sombra que grita» y su obra «una sustancia activa que da bravura» [52], lo es, sobre todo, por la «Epístola». Admitamos que él «no fue el espíritu independiente, incorruptible y heroico defensor de las buenas causas que, como contraste con Olivares, nos han querido pintar» [53]. ¿Qué importa? A pocos les interesa la prosa de su vida; a muchos conmueve la poesía de su Edén. En la «Epístola» parece hablar (como Quevedo dijo de otro) [54] un

> «Hombre doctísimo, de piedad tan verdadera, de verdad tan animosa, de virtud tan valiente, de fidelidad tan esclarecida, que él solo se atrevió en tiempo tan violento a acordarnos de la robustez de aquellos antiguos españoles».

CHRISTOPHER MAURER

Department of Romance Languages
Williams Hall CU
University of Pennsylvania
Philadelphia 19104
ESTADOS UNIDOS

---

[52] RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA: *Quevedo* (Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1953), págs. 17, 227.
[53] GREGORIO MARAÑÓN: *Obras completas* (Madrid: Espasa-Calpe, 1970), vol. V, pág. 617.
[54] Lo dijo de GREGORIO LÓPEZ MADERA en *Grandes anales de quince días* (487).

QUEVEDO Y GOYA

0. Muchas son las veces en que, como de pasada, se ha mencionado la relación entre Quevedo y Goya. El empleo y valoración del sueño, la realidad descoyuntada, la pintura negra que ambos ofrecen, han sido motivos, entre otros, para este acercamiento. Pero, que yo sepa, nunca se ha ido más allá de una simple mención—más o menos aguda—de la cuestión, lo que no es de extrañar si tenemos en cuenta las características de la bibliografía que se ha ocupado de uno y otro: en el caso de Quevedo, aún está por publicarse el análisis que globalmente lo aborde; muchos son los trabajos que se le han dedicado, pero todos parciales y monográficos, como si existiera un retraimiento de enfrentarse con Quevedo todo, lo que exigiría relacionarle con su época, con los restantes autores—y hacerlo más allá de la simple coincidencia temática que señala parecidos entre éste y aquel chascarrillo, entre éste y aquel pequeño tema o personaje menor—y, naturalmente, con aquellas manifestaciones artísticas que, literarias o no, pueden conectar bien con su literatura y aclarar y precisar su sentido [1]. En el caso de Goya la situación es algo distinta, pues contamos con trabajos monográficos y obras globales, pero éstas no han ido más allá—con ser mucho—de lo que a propósito del conocimiento de un pintor es prioritario, necesario (pero no suficiente), la catalogación y aclaración iconográfica y biográfica [2].

---

[1] En la inmensa bibliografía sobre Quevedo son escasos los trabajos que se aproximan a su obra con una visión general y de conjunto. La mayor parte de los textos son estudios monográficos de asuntos singulares, ciertamente fundamentales e imprescindibles para alcanzar la deseada visión de conjunto, pero desde luego no suficientes. No obstante, existen algunos análisis que, independientemente de su carácter monográfico limitado, indican o plantean claramente una tesis o interpretación de Quevedo todo. Entre los más célebres se encuentran los de LEO SPITZER—*Sobre el arte de Quevedo en el «Buscón»*—y F. LÁZARO CARRETER—*Originalidad del «Buscón»*—, recogidos ambos en la edición de GONZALO SOBEJANO (Madrid, Taurus, 1978). Junto a ellos es preciso señalar *Visión, sátira y agudeza en los «Sueños» de Quevedo*, de ILSE NOLTING-HAUFF (Madrid, Gredos, 1974); *Cinco lecciones sobre el «Buscón»*, de M. MOLHO, trabajo contenido en el libro *Semántica y poética* (Barcelona, Crítica, 1977), y el estudio introductorio de L. LÓPEZ-GRIGERA a *La hora de todos* (Madrid, Castalia, 1979), además de los análisis publicados por AMÉDÉE MAS, E. CROS, A. A. PARKER, F. RICO, J. TALENS y G. DÍAZ MIGOYO.

[2] En cuanto a la bibliografía sobre Goya, dos son los libros globales que tienen en la actualidad un carácter básico: el de J. GUDIOL, *Goya* (Barcelona, Polígrafa, 1970) y, sobre todo, *Vida y obra de Francisco de Goya*, de PIERRE GASSIER y JULIET WILSON (Barcelona, Juventud, 1974. Edición original, 1970), que junto con la publicación por parte de GASSIER de los dibujos del pintor

Pues bien, teniendo en cuenta estos rasgos, deseo referirme ahora a un paralelismo entre Quevedo y Goya que, desde mi punto de vista, resulta esclarecedor. Ambos viven en un tiempo en que la crítica moral es norma común y aun intensa, en que la reforma ocupa muchos y buenos textos, magníficas y vivaces imágenes. Quevedo, en un período cronológico en el que, en nombre de la moral y la religión, se afirman reglas severas para la vida de los hombres; Goya, en el Siglo de las Luces, en medio de un ámbito reformista que la razón esgrime como suyo. En ambos casos, también, la reforma—barroca o ilustrada—nutre, como material, buena parte de la actividad cultural del momento, y a ella no escapan ni las obras de entretenimiento ni las reflexiones ni ensayos—desde el *Guzmán* a don Leandro Fernández de Moratín, desde Gracián a Jovellanos.

Este no es más que un paralelismo externo, seguramente propiciable también en otras fechas. Pero el asunto es más llamativo si pensamos que uno y otro, Quevedo y Goya, no sucumben al afán moralista y reformador, no ponen su obra al servicio de la crítica de algo y, por tanto, al servicio de algo-otro, sino que, incluso utilizando como mimbres de su cesto buena parte de ese material moralizante y crítico, van más allá, hacen otra cosa, que, sin excluirla, mucho difiere de la crítica, a cuya aclaración quiere contribuir este texto.

1. Por lo pronto, he dado por bueno un tema polémico, he afirmado que Quevedo no se queda en la crítica, aunque de la crítica pueda nutrirse, y esta afirmación así expuesta puede parecer excesivamente contundente, descaradamente simplista y desafortunadamente apresurada.

Entre las posiciones que más enérgicamente rechazan el sentido crítico del *Buscón* quizá sea la de Lázaro Carreter la más enérgica y conocida. En su ya clásico trabajo *Originalidad del Buscón* [3] termina diciendo: «El *Buscón* es una novela estetizante. Un ajusticiamiento, una profanación, un adulterio, son hechos que nos conmueven si nuestro corazón se va tras la mirada. Pero si podemos refrenarlo, si acertamos a mirar aquello como un acontecimiento de otro planeta, nuestra versión de los hechos será sólo material virgen para el intelecto. En este punto lo recoge Quevedo, aquí comienza su portentosa elaboración artística» [4].

---

constituye la principal aportación al estudio y catalogación de la obra de Goya. Sin embargo, la fundamental importancia de esta obra no invalida algunos estudios anteriores, que continúan teniendo toda su vigencia: *Antecedentes, coincidencias e influencias del arte de Goya*, de E. LAFUENTE FERRARI (Madrid, Sociedad Española de Amigos del Arte, 1947), y los dos libros de E. HELMAN, *Trasmundo de Goya* (Madrid, Rev. de Occidente, 1963) y *Jovellanos y Goya* (Madrid, Taurus, 1970).

[3] Recogido en el volumen de G. SOBEJANO citado en la nota 1.

[4] *Ibid.*, pág. 202.

Confieso que si bien estoy de acuerdo con las afirmaciones negativas —el *Buscón* no es una obra moralizante, de crítica o protesta—, no lo estoy tanto con las positivas; me repugna pensar en la novela como una obra «estetizante» o, como escribe Lázaro en otro momento, como charla sin objeto, dardo sin meta, fantasmagoría; al menos yo no he logrado leerla con ese enfoque. Tampoco Borges parece aceptar esa tesis cuando dice que «sus duras páginas no fomentan, ni siquiera toleran, el menor desahogo sentimental» [5]. Sin embargo, muchas de las premisas en que Lázaro apoya sus conclusiones son perfectamente coherentes e iluminadoras; por ejemplo, cuando habla de la «organización guiñolesca del libro»; cuando dice que la novela sitúa a los personajes en «un mundo lejano, extramuros, del que está ausente el sentimiento», o cuando insiste en el carácter «ingenioso» del libro, en el predominio del lenguaje, esa tentación a la que Quevedo siempre sucumbe... Todos éstos son elementos innegables del *Buscón* y, en general, de la obra fundamental de Quevedo, de los *Sueños, La hora de todos,* etc. El problema consiste, entonces, en buscar un modelo al que se plieguen, que le sustenten y que, sin embargo, no admitan aquella conclusión: su carácter estetizante.

Con Lázaro, Raimundo Lida plantea también «el soberbio alarde de estilo» que es el *Buscón,* mientras que Franz-Walter Muller, tras acusar a los anteriores de formalistas, afirma que «las obras de Quevedo, especialmente las satíricas, apuntan a la concreta realidad político-social de su época, y aun en su estructura formal sólo pueden comprenderse con ella» [6], y termina hablando de la «actitud aristocrática reaccionaria [de Quevedo], que le lleva a atribuir la culpa de la ruina interna de España a la burocracia intelectual y académica, en particular a la jurídica, la cual había socavado las heroicas virtudes caballerescas por las que España fue grande en otro tiempo» [7].

La atribución a Quevedo de una actitud aristocrática reaccionaria la apoya este autor en un texto de *La hora de todos,* en el que se ataca duramente a los «bachilleres» y se defiende a los «capitanes» [8]. Ahora bien, en una lectura detenida y no descontextualizada del texto creo que pueden extraerse conclusiones bien diferentes. En primer término, en el mismo discurso dice que los griegos ya sufrieron esta carcoma que «juzgaba el ingenio a la valentía», lo que resulta extraño sea dicho rectamente, pues Quevedo se tenía por hombre de «ingenio»; en segundo lugar, el discurso entero se pone en boca de *Sinan Rey, renegado,* y quienes lo escuchan son los cristianos, esclavos, que reflexionan sobre

[5] *Ibíd.,* pág. 23.
[6] *Ibíd.,* pág. 221.
[7] *Ibíd.,* pág. 239.
[8] Edición de L. LÓPEZ-GRIGERA, págs. 165 y ss.

la «ceguedad de aquella engañada nación [turca]» [9]; lo que, en tercer lugar, es así juzgado por la Hora: «dio con esto la hora a todos lo que merecían: a los bárbaros infieles, obstinación en su ignorancia; a los cristianos, libertad y premio, y al morisco, castigo» [10]. Por último, en XL, en boca de un letrado, pone a las mismas letras sobre las armas [11], en un discurso en todo contrario al que el renegado pronunciara. La defensa—inútil, todo hay que decirlo—de las letras—pero no de los letrados, tan fustigados en los textos de Quevedo—sólo adquiere sentido en el seno de unas transformaciones sociales a las que posteriormente aludiré con algún detenimiento.

Mientras tanto el problema central sigue en pie. Si Quevedo no es un moralista, si no es tampoco un estilista ni un defensor del orden medieval, tradicional y caballeresco, ¿qué es?; ¿cuál es el sentido de una obra que, sin embargo, cuenta con elementos de todas y cada una de estas actitudes, y no elementos cualesquiera, accidentales o traídos por los pelos, sino plenamente relevantes?

No vamos a averiguarlo por deducción o exclusión; lo mejor es abordar la cuestión a partir de Quevedo mismo, de sus obras de creación y no de sus declaraciones. Voy a intentarlo a partir de dos adjuntos complementarios: lo que podríamos llamar el sistema descriptivo de Quevedo y la concepción y utilización del tiempo que en sus obras podemos encontrar. Ambas cuestiones están profundamente ligadas.

1.1. La descripción del «Dómine Cabra» en el *Buscón* constituye una de sus piezas más conocidas:

> «Entramos... en poder de la hambre viva, porque tal lacería no admite encarecimiento. El era un clérigo cerbatana largo sólo en el talle; una cabeza pequeña, pelo bermejo (no hay más que decir); los ojos avecindados en el cogote, que parece que miraba por cuévanos tan hundidos y escuros, que era buen sitio el suyo para tienda de mercaderes; la nariz, entre Roma y Francia, porque se le había comido de unas bubas de resfriado, que aun no fueron de vicio, porque cuestan dinero; las barbas descoloridas de miedo de la boca vecina, que, de pura hambre, parece que amenazaba a comérselas; los dientes, le faltaban no sé cuántos, y pienso que por holgazanes y vagabundos se los habían desterrado; el gaznate, largo como de avestruz; una nuez tan salida, que parece que, forzada de la necesidad, se le iba a buscar de comer; los brazos secos; las manos, como un manojo de sarmientos cada una. Mirado de medio abajo, parecía tenedor o compás; las piernas, largas y flacas; el andar, muy espacioso; si se descomponía algo, le sonaban los huesos como tablillas de San Lázaro; la habla, ética; la barba, grande, por nunca se la cortar (por no gastar); y él decía que era tanto el asco que le daba ver las

[9] *Ibid.*, págs. 171 y 172.
[10] *Ibid.*, pág. 172.
[11] *Ibid.*, págs. 212-213.

manos del barbero por su cara, que antes se dejaría matar que tal permitiese; cortábale los cabellos un muchacho de nosotros. Traía un bonete los días de sol, ratonado con mil gateras, y guarniciones de grasa. La sotana era milagrosa, porque no se sabía de qué color era. Unos viéndola tan sin pelo, la tenían por de cuero de rana; otros decían que era ilusión; desde cerca parecía negra, y desde lejos entre azul; traíala sin ciñidor; no traía cuellos ni puños; parecía, con los cabellos largos y la sotana mísera, lacayuelo de la muerte. Cada zapato podía ser tumba de un filisteo. ¿Pues su aposento? Aún arañas no había en él; conjuraba los ratones; de miedo que no le royesen algunos mendrugos que guardaba; la cama tenía en el suelo; dormía siempre de un lado, por no gastar las sábanas. Al fin, él era archipobre y protomiseria.»

El texto se abre y cierra con una consideración bien concreta. «Entramos ... en poder de la hambre viva», dice al principio; y termina: «El era archipobre y protomiseria.» La afirmación con que se abre la descripción convierte a una cualidad en un ser vivo, un individuo; aquella con que se cierra procede de manera inversa: convierte a un individuo en una cualidad vivente. Una y otra establecen con toda claridad el marco—hambre y miseria—que va a dar sentido a toda la descripción—y, en gran medida, diría yo, a toda la *Vida del Buscón*—, de tal manera que ésta no lo es nunca de un puro fenómeno empíricamente percibido, sino de un fenómeno percibido en esa perspectiva, en ese sentido.

A partir de la frase inicial se abre una descripción que sigue un procedimiento típico de Quevedo: la enumeración de rasgos. Frente a lo que muchas veces se ha dicho, esa enumeración no es caótica (yo creo que nunca nada es caótico o impremeditado en Quevedo, tan atento a la corrección de sus textos, tan insatisfecho de los resultados iniciales, tan poco espontáneo). Spitzer, en su artículo citado, pone de manifiesto que Quevedo sigue el modelo propio de la escuela humanista: 1) parte superior del cuerpo, sobre todo cabeza y rostro; 2) parte inferior (desde «mirada de medio abajo»); 3) porte (marcado por la transición «piernas» y «andar») y aseo; 4) indumentaria; 5) aposento. Al introducir una receta tan «digna» en un medio tan «bajo» Quevedo nos lleva por el camino de la parodia, parodia a la que asistimos en todos y cada uno de los rasgos, pues Quevedo no pretende ofrecernos la humanidad del retratado, el «Dómine», sino precisamente su inhumanidad. A la manera de los pintores manieristas, y sobre todo a la manera de aquel enigmático Arcimboldo, que componía rostros humanos con frutas, flores y verduras, la fisonomía del «Dómine» aparece como un conjunto inarticulado—desde el punto de vista empírico—de aspectos calificados y nunca o casi nunca descritos objetivamente de forma naturalista

(=empírica), en perfecta coherencia con el ámbito delimitado por la afirmación inicial.

Esta no se ha emitido desde el empíreo, sino desde un sujeto, el narrador, que aparece constantemente, con sus juicios, sus comparaciones y analogías, metáforas y calificaciones, etc. El «hambre viva» es, además de ese individuo—«Cabra»—, el hambre de alguien. La descripción mira constantemente a ese alguien. «Las distintas partes del cuerpo no se describen según su esencia interna—afirma Spitzer (loc. cit.)—, sino según su aspecto, según aparecen por fuera (como se ofrecen al exterior)... Estas comparaciones a base del 'como si', estos indicios del parecer, tienen algo de no ser: el retrato entero se convierte en una ficción. Aquí ha desaparecido esa inmediata intuición de lo presente tan propia del hombre meridional ... todo parece, nada es.»

Creo que aquí Spitzer trastoca la cuestión, quizá porque la percibe en una perspectiva en exceso clasicista. Sin ánimo alguno de polemizar, hay que decir que con esos «como sí» y «parecer» Quevedo alude constantemente al sujeto al que todo le parece eso o lo otro. No establece la descripción desde la objetividad—esto *es* así—de lo que ahí está, sino desde la objetividad de la relación con el sujeto, previamente definido y situado por el hambre: *el parecer es el es* para el sujeto, y, a la vista de la descripción, no hay otro *es* que sea posible, según un proceso de absolutización típicamente barroco que en momento alguno esconde sus cartas. La relación sujeto/objeto ha adquirido una centralidad y un dinamismo que nada tiene que ver con el clasicismo, con la objetividad de lo dado que, en el modelo clásico, el sujeto se limita a registrar (nosotros sabemos que no hay aquí registro que valga, que esa aparente objetividad no es más que una construcción del sujeto, como otra cualesquiera, pero esa es una cuestión en la que no podemos adentrarnos). El mundo está ahí, pero la introducción de esa «cuña» que es el hambre le hace saltar por los aires, iniciándose un proceso de reconstrucción en el discurso, a su través, que tiene ya cimientos nuevos: no el orden natural, sino el ámbito creado por el hambre misma, el sistema de relaciones que ese ámbito exige.

En ese ámbito todo parece fantasmagórico, pero semejante fantasmagoría da a luz una realidad bien concreta y nada imaginaria, remachada por la lucidez final: el hambre y la miseria como universo real histórico del hombre, con una historicidad que, por su intensidad y universalidad, se ha convertido en verdadera naturaleza. De ahí el sentido profundo del inicial «entramos»: como Dante, también «Pablos» entra en un universo nuevo cuya primera característica es la dominación («entramos ... en poder de»). De la misma manera que estamos sujetos a los límites que nuestra naturaleza fija, está ahora «Pablos» sujeto a los poderes de

esa segunda naturaleza histórica hecha una con la primera, que se sobrepone a la primera y es, ella también, naturaleza.

La consideración de la realidad histórica como naturaleza introduce una serie de complejas notas en el discurso quevedesco. Lo temporal es suspendido sin ser anulado y la posibilidad de una realidad distinta, menos cruel e injusta, parece perderse completamente. El resultado es un mundo cerrado, sin salidas, en el que hambre y miseria constituyen el panorama y horizonte vital, a lo que todo está supeditado y nada escapa; de ahí el fracaso frustante de los héroes quevedescos, su incapacidad para ir más allá de lo que son a pesar de que toda su existencia no es más que el puro intento de escapar a lo que son. Y la parodia se establece a partir del primer instante, con la primera palabra del discurso, porque el narrador, ese sujeto que maneja a sus héroes como si fueran muñecos, conoce el desenlace, al que continuamente alude.

1.2. Al utilizar una «receta humanista», la descripción de «Cabra» adquiere un tono paródico y sarcástico que pone de manifiesto algunos de los ingredientes fundamentales de la poética de Quevedo. La presentación del sistema de relaciones del que «Cabra» es la clave adquiere un tono paródico, esperpéntico, porque el ámbito histórico en que se ofrecen no sugiere alternativa alguna. Quevedo, a diferencia de los críticos y reformistas, no pretende mostrar que existe el hambre en el siglo XVII; el hambre es su punto de partida, no el de llegada, su horizonte y perspectiva; desde él configura la narración del *Buscón,* que no es una reflexión humorística para concienciar al lector sobre la existencia del hambre y la miseria—pidiéndole, consecuentemente, tal como implícita o explícitamente hacen los críticos sociales, que actúe contra ellas—, sino la construcción de un mundo que se apoya sobre el hambre: esta es lo dado, el ingrediente fundamental de la naturaleza.

Pero el hambre no es sino el ingrediente natural, primario, de la existencia o, mejor dicho, de la subsistencia. Al ponerla en primer plano ponemos en suspenso la historia. He aquí un rasgo histórico que tiene la virtud de detener el proceso histórico mismo: el tiempo, el progresar, se detiene mientras no satisfagamos el hambre; todo gira en torno a la posibilidad o imposibilidad de satisfacer esa necesidad perentoria. De esta manera, la narración, que cuenta con un decurso temporal—Quevedo nos está narrando las aventuras de un pícaro en tiempos muy concretos, en lugares bien determinados y con un sucederse cronológico bastante claro—, vuelve una y otra vez sobre el mismo asunto, del que los diversos momentos no son sino variantes. No hay progreso en este paródico discurso, y por ello la temporalidad no es sino un marco externo; la temporalidad no es proceso ni creación, sino el ámbito cronológico

en que se dan los acontecimientos y, por ello mismo, ajeno a los acontecimientos que en él se producen.

Al proceder así, Quevedo saca a luz una característica que creo fundamental de su poética y del barroco, y aunque no voy a extenderme en este asunto sí deseo hacer algunas precisiones. Me refiero a la naturaleza contradictoria de la temporalidad, en cuanto que ésta aparece para ser negada, pero no aniquilada o destruida, puesto que está ahí como negada, y su negación es su presencia. La suspensión del tiempo no es una ausencia, sino una negación y un cierre. En los *Sueños* y en *La hora de todos* Quevedo recurre a un artificio que en cierto modo recuerda al *Buscón.* También éstos son, a su manera, *viajes:* el viaje del lector al mundo de los sueños que revelan la verdadera realidad de las cosas; el viaje al mundo o mundos que los dioses abren en *La hora de todos.* No son viajes cualesquiera, no hay un trayecto progresivo, no se llega a parte alguna después de hacer el recorrido, como tampoco el *Buscón* llega a ninguna parte—su relato se inicia cuando, marchando a América, el ciclo ha quedado cerrado—. La suspensión del tiempo, que en *La hora de todos* se plantea bien sencillamente a partir de la llegada de la «hora», posee una función concreta: con ella la verdad sale a luz, se desorganiza la continuidad real, empírica; se introduce un poderoso elemento de distorsión, lo que permite conocer mejor aquello que, de otra manera, pasaría inadvertido. Esta poética de la distorsión es profundamente barroca, pero me inclino a pensar que el procedimiento quevedesco no se termina con él—y tampoco con él empieza; ver, por ejemplo, las medievales *Danzas de la muerte*—; autores tan diferentes como Goya y Valle-Inclán van a utilizarlo.

Gracias a la suspensión del tiempo se hace efectiva aquella segunda naturaleza, de carácter histórico, que ahora ocupa el puesto principal. Que este proceder no es el de un moralista parece bastante claro: no hay reforma moral, cambios en los comportamientos, si no existe un tiempo por delante que lo haga posible. Ahora bien, ello no permite concluir lo contrario; la obra de Quevedo no es un chisporroteo estilístico, por interesante que nos pueda parecer y elevado que sea su nivel.

Hemos abordado dos factores que, en mi opinión, pueden proporcionarnos la clave de su proceder. A nivel global, la suspensión del tiempo, en lo referente al *Buscón,* la presencia del hambre y la miseria. La presencia de ambos altera el discurrir natural de las cosas, la percepción empírica de los acontecimientos, personajes y situaciones, sacándoles del contexto en que se encuentran y situándoles en otro bien distinto: la realidad se distorsiona y retuerce y, con nítida lucidez, recuerda a un tablado de marionetas en el que los personajes se han convertido en muñecos. La realidad quevedesca es una realidad esperpén-

tica. El mismo Lázaro ha hablado de la «organización guiñolesca del libro» sin sacar todo el partido que esta observación permitía, y Mauricio Molho ha hecho a este respecto muy atinadas observaciones: «Un mundo en que la nobleza es antinobleza, en que los caballeros descienden a pícaros y en que los pícaros, renegando de su sangre, aspiran a nobleza, no parece reflejar sino el mundo al revés de la fiesta carnavalesca» [12]. Y ha sido también este autor el que ha señalado un aspecto fundamental de la obra, el carácter cerrado, radicalmente cerrado, del mundo que presenta: *La vida del Buscón llamado Don Pablos* «se ha escrito para decir ese desierto, ese vacío de esperanza y rectitud, donde entre los caballeros arruinados y chirles y los judíos advenedizos no hay lugar sino para los pícaros que en su tendencia ascensional no se tropiezan con más adversarios que otros pícaros, que les precedieron en el camino del ennoblecimiento» [13].

Dejando ahora a un lado la segunda parte del razonamiento de Molho—pues, ¿acaso no es la estructura cerrada y desesperanzada el mayor obstáculo, por encima de pícaro alguno (que, por otra parte, no serían sino la encarnación o concreción de semejante estructura), con que se encuentra «Pablos» en su carrera...?—, la primera configura el horizonte que da sentido al esperpento, al mundo al revés organizado según las reglas de un gigantesco guiñol. La conversión de la narración en una descoyuntada parodia donde la verdad salta a la luz precisamente a través de esos procedimientos, y donde, por tanto, salta como bufonada, no por ello menos cierta y reveladora, es el resultado de una configuración socialmente cerrada, tal como Maravall ha puesto recientemente de manifiesto [14]. En ese ámbito se pronuncia y cobra sentido aquel que podemos llamar *intelectual esperpéntico,* aquel que, consciente de la cerrazón del medio, de la inviabilidad de salida alguna, se abre a la desesperanza y, haciendo saltar por los aires de las palabras—único material con que el intelectual cuenta, su materia prima—la imagen del mundo en que se encuentra, dice ese salto, casi pataleta o bufonada, como único «mensaje»: la conciencia profunda de una situación imposible, radicalmente crítica. El intelectual esprepéntico, aunque personalmente pertenezca a uno u otro estamento, aunque biográficamente apoya a éstos o aquellos, está objetivamente desarraigado, refugiado en su propia lucidez. Su obra no es crítica, al menos no lo es en el sentido tradicional del término, pues nada ofrece a cambio de lo que hay, ninguna alternativa esgrime contra lo establecido, aunque contra lo establecido se pronuncia con sus muñecos.

---

[12] *Cinco lecciones sobre el «Buscón»*, edic. cit. nota 1, pág. 115.
[13] *Ibíd.*, pág. 114.
[14] J. A. MARAVALL: *Poder, honor y élites en el siglo XVII,* Madrid, Siglo XXI, 1979.

El intelectual esperpéntico es un «intelectual no orgánico», para utilizar la conocida terminología gramsciana. No está ligado a clase, estamento o grupo social alguno; no impulsa ni defiende los intereses de colectivo alguno. El intelectual orgánico, tal como Gramsci lo entiende, contribuye a dirigir cultural, moral y políticamente el grupo en que objetivamente está enraizado. Su esperanza es la de esa alternativa histórica que gracias al colectivo puede cumplirse práctica y no sólo teóricamente, histórica y no idealmente. Este «intelectual no orgánico» se mueve en un campo bien distinto; su desarraigamiento corta desde el principio cualquier contacto con la práctica, aislándole en el mundo de la lucidez, convirtiéndole en la conciencia radical de uno y otros, de todos; pero en la conciencia de una verdad que, para aparecer, se niega, y cuanto más se niega más presente y contundente es. Quizá el suyo sea un mundo de palabras, pero no es, desde luego, una obra estetizante.

2. Goya plantea muchos problemas que ya han sido abordados a propósito de Quevedo. Como en el caso del escritor, aunque con un énfasis diferente, el debate más interesante es el establecido a propósito del sentido de su pintura. Los estudios de E. Helman han contribuido de manera fundamental a dar una base rigurosa a cualquier trabajo sobre la cuestión, pero no la han dilucidado plenamente. Por el contrario, una lectura apresurada de sus textos pueden hacer de Goya un crítico y un moralista, heredero de la ilustración y la sátira del dieciocho [15].

Al igual que en el caso de Quevedo, esos son los elementos de que se sirve para construir su imagen, pero empleándolos como punto de partida que conduce a una meta bien diferente. Como es sabido, uno de los fenómenos que más llamó la atención del pensamiento ilustrado y reformador fue el de la brujería y la magia, la superstición, que revelaban la ignorancia de la población, el abandono de la razón y sus luces, lo que propiciaba la crítica y el sarcasmo. Goya y los ilustrados se ocuparon en bastantes ocasiones de esta cuestión. ¿Cómo lo hizo Goya?

2.1. El tema de los aquelarres aparece por primera vez en un cuadro de la serie de seis que en 1797-1798 pintó para el gabinete de la duquesa de Osuna en su Alameda, y que con el título de *Aquelarre* se encuentra actualmente en el Museo Lázaro Galdiano. Después, nunca iba a abandonar ya este asunto, que aparece repetidas veces en los *Caprichos* y, finalmente, en las *Pinturas Negras*. El *Aquelarre* de la Alameda de Osuna lo pinta en un momento de gran actividad, pues además de esos cuadritos realizó también en este tiempo los *Caprichos,* las pinturas

[15] Cfr. las dos obras de E. Helman citadas en la nota 2, especialmente *Trasmundo de Goya.*

religiosas de la *Santa Cueva* de Cádiz, la serie de los *Padres de la Iglesia,* los frescos de *San Antonio de la Florida,* además de algunos dibujos del llamado *Album de Madrid* o *Album B.* El período no es solamente de importancia por el número, verdaderamente sobrehumano, de las obras realizadas, sino por los cambios que en estos años pueden apreciarse en su evolución, cambios a los que no resulta ajeno el *Aquelarre* citado.

La imagen goyesca abandona la preocupación anecdótica y casi costumbrista que había aflorado en pinturas y dibujos anteriores, e inicia su peregrinar por un mundo cada vez más universal, concentrado y expresivo. La comparación entre los dibujos de los dos primeros álbumes y los preparatorios de los *Caprichos,* o entre los *Caprichos* mismos, es sumamente ilustrativa, aunque no constituye el tema que aquí ha de ocuparnos. En estos dos años la imagen de Goya da un giro que puede considerarse ya definitivo.

En 1797, Leandro Fernández de Moratín, amigo de Goya, había anotado y preparado para la edición la célebre *Relación del auto de fe celebrado en Logroño en 1610* [16]. La coincidencia de fechas hace pensar a todos los historiadores que se han ocupado del tema que la *Relación,* seguramente comentada por Moratín con sus amigos, puede ser uno de los motivos inspiradores de la pintura de Goya, así como de algunas láminas de los *Caprichos.* Ello es tanto más probable a la vista del carácter descriptivo que estos cuadros, y en concreto el *Aquelarre,* ofrecen. La escena es bastante conocida: un gran macho cabrío, de largos cuernos, preside una reunión de brujas, alguna de las cuales parece ofrecerle niños, mientras que otras contemplan la escena o miran al espectador, sosteniendo un palo del que cuelgan una sarta de niños (¿o fetos?), todo ello a la vez que siniestros pájaros negros vuelan sobre un paisaje desolado y tenebroso. La imagen recoge todos los tópicos y los pone en primer plano, de tal forma que el espectador se siente impulsado a contemplarlos detalladamente e incluso a comentarlos con cierto tono jocoso, cosa que es muy posible desearan tanto Goya como sus amigos ilustrados.

Este es justamente el punto que ahora deseo destacar, el carácter narrativo o descriptivo de la imagen, que se sobrepone a cualquier otro. Si ésta nos impresiona es por lo que nos cuenta, y lo que nos cuenta puede ser perfectamente traducido o transcrito en palabras. Hasta cierto punto es posible pensar en el *Aquelarre* de la Alameda como en una ilustración—lo que es imposible a propósito de las *Pinturas Negras*—, aunque lo ilustrado no esté concretamente en parte alguna, pues la *Relación* anotada por Fernández de Moratín es sólo motivo

[16] Puede leerse en las obra de FERNÁNDEZ DE MORATÍN editadas por la BAE.

de inspiración. A partir de aquí, cada vez que Goya se ocupa de esa imagen debilitará su carácter narrativo e ilustrativo.

En las pinturas que ha realizado hasta esta época, la concepción sobre la que se mueve es considerablemente tradicional: las cosas están ahí y el sujeto no tiene más que registrar su presencia; puede reflexionar sobre ellas, opinar y adjetivarlas, seleccionar entre todo lo que a su retina se ofrece, pero siempre a partir de lo que se ofrece a su retina, es decir, siempre considerando el mundo como un dato empírico y, por tanto, como lo dado exterior que el sujeto debe explorar. Ciertamente, en esta exploración los artistas neoclásicos se habían servido de unas pautas o cánones que les permitían abordar y reconstruir lo real según modelos previamente establecidos, que nada debían al mundo mismo y todo al orden cultural académico en que se inscribían. Estos cánones, propios del neoclasicismo, fueron paulatinamente abandonados por Goya, que lograba establecer así una relación más directa y espontánea con la realidad, ya en los mismos cartones para tapiz, razón por la que hoy nos parece un artista bien distinto a los costumbristas que están en sus orígenes. Ahora bien, esta evolución hacia una mayor libertad, una mayor espontaneidad, no invalidaba el asunto fundamental: la importancia del dato empírico y la necesidad de ajustarse a él; todo lo contrario, el progreso de Goya se hacía precisamente en aras de una mejor adaptación a ese dato, su más exacta captación.

A partir del *Aquelarre* de la Alameda, lo que en obras sucesivas empieza a ponerse en cuestión es esa misma perspectiva. En 1799 pone en venta una serie de estampas bajo el título general de *Caprichos*. Algunas de ellas tienen clara relación con el *Aquelarre* y muchas con los temas de brujería. No existe, sin embargo, ninguna que pueda considerarse reproducción o réplica de la pintura de la Alameda, pero sí hay tres que guardan contactos notables. En el capricho 44—*Hilan delgado*—encontramos algunas de las figuras de brujas que aparecen en el cuadro, así como un hato de niños o fetos que recuerda la ristra de aquél. El capricho 47—*Obsequio al maestro*—recoge una escena en la que una bruja, entre otras, ofrece lo que puede ser un niño a una figura gigantesca situada en el lado derecho. En el capricho 60—*Ensayos*—un gran macho cabrío observa y preside la actividad de dos brujas que se preparan para el aquelarre. Ninguno de los tres caprichos responde, punto por punto, a la pintura; pero en los tres hay elementos que estaban presentes en aquélla y la atmósfera creada es similar.

Lo importante no son, sin embargo, las variantes temáticas. Desde mi punto de vista, lo importante es apreciar que el mismo sentido de la imagen ha variado. Para poder analizarlo contamos además con los dibujos preparatorios. *Hilan delgado* es la primera estampa tras la cé-

lebre *El sueño de la razón produce monstruos,* que abre el conjunto de láminas dedicadas a la brujería. El dibujo preparatorio se encuentra en el Museo del Prado. Lafuente explica así la imagen: «Tres mujeres viejas, arrugadas, de expresión maligna y bestial, hilan su hilo. La del primer término, sentada en una silla, tiene el huso bajo el brazo y entre sus manos extiende el hilo. Las otras dos, acurrucadas en el suelo junto a la madeja, devanando. Son brujas; nos lo asegura la escoba enhiesta, vehículo de sus viajes; el hato de niños muertos o fetos que penden del techo» [17]. Goya había abordado ya el tema de las mujeres hilando en un dibujo del *Album de Madrid—¡San Fernando, cómo hilan!—,* descripción de la actividad de las prostitutas recogidas en el Hospicio de San Fernando; por lo tanto, muy diferente y con sólo una leve conexión con el capricho [18].

Si comparamos el dibujo preparatorio del capricho con el grabado final observaremos algunas diferencias. La más evidente es la desaparición en el grabado de un fondo concreto que en el dibujo se insinúa. En el dibujo es posible ver la sugerencia de un cuadro, probablemente religioso, sobre la pared del fondo, además de otros motivos reconocibles que, junto con la ristra de niños o fetos, configuran un espacio concreto, un lugar. Además, Goya ha variado la situación e inclinación de la escoba; la proporción entre la mujer principal y la que está a su lado, especialmente el tamaño del rostro y el cuello, y ha perfilado más crudamente la fisonomía de las tres mujeres.

Al proceder de esta manera, el artista ha eliminado los aspectos más concretos y singulares, más anecdóticos, del dibujo, introduciendo una composición más concentrada y tensa, dentro de una imagen de carácter más universal y dramático. La desaparición de los detalles del segundo plano y su sustitución por una masa sombría en la que destacan nítidamente la escoba, la cabeza de la mujer principal y, en general, las tres figuras, tiene un efecto sorprendente: universaliza lo que de otra forma podía ser una escena narrativa adscrita más o menos al costumbrismo crítico ilustrado. Nuestra mirada no se detiene ya sobre éste o aquel aspecto, nada hay que distraiga la atención de la escena principal, y ahora única, y el fondo abstracto, puramente plástico, valora el carácter arquetípico de la escena que no pierde, sin embargo, su temporalidad.

---

[17] Recientememnte, Gustavo Gili Editor ha publicado dos ediciones de los *Caprichos* con el estudio introductorio y la clasificación de E. LAFUENTE FERRARI.

[18] Aunque el asunto es plenamente verosímil y al parecer estrictamente descriptivo, creo que también puede dársele una cierta interpretación metafórica, que posiblemente Goya alentó, pues la mujer que esperaba novio se dedicaba a hilar. En la *Coleccion General de los trages* (sic) *que en la actualidad se usan en España principiada en el año 1801 en Madrid,* dibujada por Rodríguez y grabada por Albuerne, Martí y Vázquez, un personaje de Asturias, el número 59 dice: «Por más que hilo no encuentro novio / Labradora». Actividad de campesinas o de mujeres de la ciudad, lo es en todo caso de doncellas recatadas que esperan. Aplicada esta interpretación al dibujo de Goya, su sentido paródico salta a la vista: ¡buenas doncellas son éstas que hilan en San Fernando!

También en el *Aquelarre* de la Alameda las figuras destacan sobre el fondo nítidamente y la mirada se concentra sobre la escena, pero el fondo es aquí un paisaje concreto, anecdótico, con una luz que podemos adjudicar a un momemnto del día, mientras que en el capricho el tratamiento de la luz no ofrece referencia empírica alguna. Este es un punto que considero importante en la trayectoria de Goya, que dibujos y grabados posteriores van a corroborar y que el *Aquelarre* de las *Pinturas Negras* ratifica de manera contundente.

El proceder del artista es similar en el capricho 47 respecto del dibujo, y muy interesantes y esclarecedoras las relaciones entre el capricho 60 y su dibujo preparatorio, que, al igual que los anteriores, se encuentra en el Prado. A diferencia de lo que va a suceder en el grabado, la fisonomía del gran Macho Cabrío que preside la escena ofrece en el dibujo una gesticulación muy acusada y descriptiva, casi caricaturesca, de tal forma que este Macho Cabrío puede entenderse como un eslabón intermedio entre el de la Alameda y el *Aquelarre* de las *Pinturas Negras.* No se trata de una diferencia de calidad entre unas figuras y otras; me siento incapaz de suscribir afirmaciones del tipo «el *Aquelarre* de las *Pinturas Negras* es superior a los *Caprichos* o al de la Alameda», pues ¿en función de qué criterios podríamos fijar ese incremento de calidad? No se trata de una calidad distinta, como si Goya continuara aprendiendo a pintar, como si en 1797 ó 1798 ó 1799 no lo hiciera bien; se trata aquí de un cambio de enfoque en la concepción misma de lo real a propósito de un tema cuyo interés para el pintor salta a la vista.

El camino iniciado por el *Aquelarre* de la Alameda culmina en el de las *Pinturas Negras.* Un conjunto de figuras de difícil identificación están ante un gran Macho Cabrío que, junto a su «secretario» y en presencia de una joven algo apartada sentada en una silla (¿Leocadia?; ¿va a ser iniciada?; ¿se limita a contemplar lo que sucede?), preside la escena. Ahora bien, ¿qué sucede en la escena? Si en las obras anteriores, pinturas o grabados, sucedía algo, las brujas y los diablos hacían cosas, hilaban, volaban, sacrificaban, adoraban..., en esta gran pintura no acontece nada. La oscuridad, que ni siquiera podemos certificar sea de la noche, perfila un momento en que las brujas confunden sus rostros y gestos alterados, su fisonomía desarticulada, privilegiando el conjunto, su muchedumbre, sobre los rasgos y figuras individuales—lo que no sucedía en los *Caprichos,* aunque sí en algunas de las láminas de los *Desastres de la Guerra* y en los cuadros sobre la Guerra de la Independencia, en clara disonancia con lo que en aquellos tiempos era habitual al tratar esos temas bélicos y heroicos—, limitándose a estar ante el gran Macho Cabrío, que, a su vez, se limita a estar ante las brujas, pues todo

lo que puedan hacer, si es que hacen algo, pierde importancia ante este juego de presencias.

Los rasgos que podían identificar el lugar como sitio concreto han desaparecido, de tal manera que el medio en el que la escena se desenvuelve es una pura creación pictórica, es decir, una creación del sujeto, que para nada se atiene ya a lo dado empírico, en nítida diferencia con lo que sucedía en pinturas anteriores. Ninguna referencia a lo que va a suceder antes o después, ni siquiera a la posible existencia de un antes o un después (de ahí el encarnizamiento de los historiadores para aclarar qué hace la joven sentada, única figura que puede proporcionar carácter narrativo a la escena, para que así cuente algo; encarnizamiento, hay que decirlo, hasta el momento inútil, y yo creo que desde el comienzo inútil, como lo son también las pretensiones de aclarar temáticamente esa pintura fascinante que es *El perro),* pues lo que Goya presenta es el momento mismo que se niega como momento, en el que se abre la única verdad del grupo: ser ante el gran Macho Cabrío; lo demás carece de importancia alguna.

Como un nuevo sujeto trascendental, a la manera kantiana, el pintor *ha sustituido el tiempo empírico por el que la sensibilidad* impone, *sujeto* a su percepción y, por ello mismo, a la construcción de la escena, que se concreta en sí misma, sin alusiones a nada que le sea ajeno. El viaje iniciado en la pintura para la Alameda de Osuna encuentra aquí su final invertido. Si en aquél se abordaba la brujería desde la seguridad que la posesión de la verdad permite, lo que hacía posible tanta tópica truculencia, tanta descripción sarcástica, ahora, desaparecida aquella verdad, sustituida por la que la escena aporta, la tranquilidad nos abandona y el dramatismo de la inversión se impone: porque no hay horizonte ni alternativa, tiempo histórico alguno desde el que ejercer la crítica, sino que lo criticado se levanta con todo el ímpetu que le ha hecho ser dueño del mundo en que el pintor se encuentra. Ahora bien, lo criticado no es sino la irracionalidad que la superstición alimenta... ¿Qué decir cuando esa realidad se impone como dominante, cuando el monstruo que la razón produce se revela como la verdad misma de esa razón?

La salida que el ilustrado—y amigo de ilustrados—pintor del *Aquelarre* de la Alameda de Osuna implícitamente ofrecía era bastante clara; de ahí que el cuadrito no apareciese más que como objeto de entretenimiento, fantasiosa imaginación sofisticada de aristócratas curiosos e ilustrados—y tal fue posiblemente el motivo del encargo—, pero el viaje entonces iniciado por Goya—¿y no es el viaje iniciado por el país todo?—*llevaba paradójicamente a un peculiar mundo* al revés *donde* sólo se obtenía una cosa: lejos de cualquier afirmación, el punto de par-

tida, la razón ilustrada y, con ella, la razón toda, era negada por estas brujas que imponían ya su presencia. De este modo la razón se afirmaba en su pura y simple negación y el motivo tomado a chacota como disparate y superstición plebeya, bufonada, daba la medida de lo real y la daba esperpénticamente.

VALERIANO BOZAL

Castelló, 9
MADRID-1

ARTE Y PENSAMIENTO

EXTENSION DEL IDIOMA

Los nombres de América

Desde el comienzo y hasta ahora, ha habido en los nombres relativos al continente americano una serie de equivocaciones, permanente ambigüedad y abundantes motivos de discusión, irritación y enojo. Puesto que Cristóbal Colón embarcó ruta al occidente para encontrar un más expedito camino hacia el continente asiático, los pueblos indígenas de las nuevas tierras descubiertas fueron llamados indios por sus descubridores, que creían hallarse en la India—e indios siguen llamándose hasta la fecha sus descendientes—. Para los españoles, esas nuevas tierras sometidas al poder de sus reyes fueron por bastante tiempo denominadas «las Indias», e indianos a quienes de ellas regresaban a la Península. Todavía se titulan oficialmente Indias Occidentales (West Indies, en inglés) las islas del mar Caribe.

Hubiera podido esperarse que, una vez reconocido que el continente descubierto por Colón era un mundo nuevo, y no las costas orientales de Asia, se le diese el nombre de su descubridor. La suerte quiso otra cosa. Se le llamó América tomando el de otro gran navegante posterior, Amerigo Vespuccio, que fue quien estableció con certidumbre la identidad independiente de esa parte del mundo. A partir de 1507, fecha de publicación de la Cosmografía escrita en latín por el alemán Martin Waldseemüller, donde ya se le da este nombre, el nuevo continente se llamará definitivamente América.

Pero he aquí que el nombre de América es también, en cierto modo, objeto de disputa en el día de hoy. Pues cuando las colonias inglesas proclaman su independencia respecto de su metrópoli y entran a formar mediante su federación una entidad política propia, adoptan la designación oficial, que todavía tienen, de United States of America, Estados Unidos de América. Y como quiera que esta designación resulta demasiado larga y descriptiva—y, al mismo tiempo, demasiado imprecisa, pues en América están también México y Brasil, y también se titulan Estados Unidos—los ciudadanos de los United States abrevian

llamando a su país, simplemente, América, y a sí propios «americanos». Lo cual es sentido y resentido más abajo de sus fronteras como una usurpación—una usurpación más—y una especie de afrenta a los demás habitantes del Continente. América es nombre de todo él, y los hispanoamericanos insisten mucho en rectificar, precisando que sus vecinos del Norte son, y deben ser denominados, «norteamericanos». ¡Cuidado, sin embargo! ¿No son asimismo norteamericanos los canadienses? Y México, ¿no está situado igualmente en el hemisferio septentrional del continente?

En la época de la segunda guerra mundial, cuando los Estados Unidos establecieron la política que entonces se llamó de «buena vecindad» para establecer una comunidad continental que, sin embargo, reconociera las diferencias, inventaron esa fórmula de «las Américas» que sirve a tal propósito: junto a la América por antonomasia de los ciudadanos estadounidenses, existe la otra, la que Martí llamó «nuestra América». Y todavía hoy sigue ostentando en cada esquina la Sexta Avenida de Nueva York un rótulo donde se lee: Avenue of the Américas.

Ahora me doy cuenta de que, al hablar hace un momento de los hispanoamericanos, he empleado un término que también está en disputa, una expresión que algunos defienden y a otros desagrada. Estos otros suelen preferir el adjetivo «latinoamericano», el sustantivo «América Latina», que desde hace tiempo viene adquiriendo creciente favor.

Todavía Sarmiento, en su *Facundo,* se refería a la América española. Pero a la vuelta del siglo, bajo la seducción y quizá la inspiración de Francia, cuyo prestigio intelectual, espiritual y, en una palabra, cultural se hacía sentir de manera irresistible, empezó a difundirse esa fórmula de América Latina bajo la que caben los pueblos que en el continente hablan español, portugués y francés.

Una Enciclopedia de la América Latina publicada por las prensas universitarias en París justifica tal denominación aduciendo que se trata de una concepción de la civilización, pues la historia ha impuesto a las dos Américas destinos diferentes. Y cita al escritor francés André Sigfried, quien afirma que «los anglosajones protestantes del Norte y los latinos católicos del Sur evolucionan dentro de los cuadros de civilizaciones distintas, marcados unos y otros por sus orígenes»; «la formación británica—dice—se encuentra en los Estados Unidos; la inspiración latina, de fuente mediterránea, en todos los países de colonización española o portuguesa».

Todo esto será tan cuestionable como se quiera; pero no es menos cierto que la fórmula sugerida por el deseo de hegemonía cultural francesa ha sido reforzada luego por la política panamericana de los Estados Unidos, interesados en sostener su propia hegemonía frente al resto del

continente, para lo cual resulta útil tomar a la América Latina como una unidad que forma parte integrante del continente dominado por la superpotencia United States of America.

Pero ¿son acaso más exactas, menos ambiguas, otras designaciones que se han propuesto, como la más corriente de Hispanoamérica, o Iberoamérica, o Indoamérica?

Hispanoamérica: Unidad y diversidad

Repasando el carácter ambiguo y cuestionable de los nombres relativos al continente americano, en primer lugar el de América misma, y luego los de Estados Unidos y la América Latina, nos preguntábamos si acaso pueden considerarse más apropiadas y exactas para esta última las designaciones de Hispanoamérica, o Iberoamérica, o Indoamérica. Por supuesto, se trataba de una pregunta retórica, pues es evidente que designaciones tales carecen también de universal aceptación.

A la de Hispanoamérica se le reprocha el no abarcar al Brasil, sino tan sólo a los países de lengua española. Contra esta objeción pudieran invocarse razones de tipo histórico-filológico, alegando que en siglos pasados, pero ya remotos, el nombre de España cubría a todas las regiones de la Península Ibérica, incluido Portugal, y que, por tanto, la designación de «hispano» es aplicable también al Brasil. Pero las razones históricas o filológicas no son lo bastante fuertes para imponerse a aquello que la gente suele entender bajo un determinado nombre, y es indudable que hoy bajo el de hispano se entiende lo que pertenece a los territorios donde se habla español. En Nueva York, por ejemplo, son conocidos como hispanos todos los habitantes, nativos o inmigrados, de lengua española, incluidos los peninsulares.

Por otro lado, el nombre de Hispanoamérica está relacionado en alguna medida con la política cultural del Estado español en América, y esta política, como toda política, tiene sus partidarios y sus oponentes, lo cual hace que el nombre que la evoca sea desagradable para algunos.

Deseando obviar la objeción de que al decir Hispanoamérica se excluye al Brasil, ha sido propuesta la alternativa de Iberoamérica, que designaría a todos los países colonizados en ese continente por las naciones de la Península, España y Portugal. Algún uso se ha hecho de tal denominación, pero lo cierto es que no ha adquirido una difusión suficiente para considerarla generalmente establecida.

En cuanto a la fórmula Indoamérica, nació de las corrientes indigenistas que durante las primeras décadas de nuestro siglo se afirmaran con bastante vigor en varios países de lengua española. Se trata de países

donde la colonización había llevado la cultura europea en su versión católico-hispana a territorios densamente poblados por indígenas, quienes acaso habían vivido antes dentro de altas culturas autóctonas. Varios de esos países conservaban, y todavía conservan sin asimilar, importantes sectores de dicha población. En vista de tal realidad, y buscando una identificación propia frente a las tradiciones españolas y españolistas, se lanzó el nombre de Indoamérica, en el que, paradójicamente, queda derrotado el propósito de reafirmación indigenista, pues ya sabemos que el llamar indios a los habitantes hallados en el continente por los descubridores fue efecto de una gran equivocación de quienes creían haber desembarcado en las costas asiáticas. Por lo demás, la denominación de Indoamérica es ciertamente rechazada por los países cuya estructura básica de población es distinta a la descrita.

Queda por examinar todavía otro aspecto de la cuestión. ¿Es que forman realmente una unidad los países que suelen ser agrupados bajo designaciones tales, o no será acaso esto una mera construcción mental sostenida en postulaciones ideológicas? El problema es serio. Muchas personas en Hispanoamérica, o Latinoamérica, o como se la quiera llamar, niegan que semejante unidad exista. Y, desde luego, carece ella de firmes soportes históricos. El vínculo que liga entre sí a esos países tan diferentes unos de otros está en la común colonización española, y —actualmente— en la lengua que todos hablan y que comparten con la antigua metrópoli. Cuando se desmembraron de ésta, fue en un movimiento de dispersión, por contraste con las colonias norteamericanas, que estaban separadas unas de otras desde su fundación y que al independizarse establecieron un gobierno federal. Todos los intentos de integración en unidades políticas más amplias que han tenido lugar en la América española, empezando por el de Bolívar, fracasaron uno tras otro, mientras que, en cambio, proseguía el movimiento centrífugo cuyo último episodio fue la independencia de Panamá respecto de Colombia. Así, ha podido hablarse con amargo sarcasmo de los Estados Desunidos de Hispanoamérica. (El caso del Brasil fue diferente, pues habiéndose trasladado a América el rey de Portugal, él mismo proclamaría la independencia del Imperio brasileño.)

De hecho, lo que se engloba bajo el nombre de Hispanoamérica es una pluralidad de naciones distintas, con sus características peculiares, naciones que se contraponen y rivalizan, y que más de una vez han guerreado entre sí. Existe, sin duda, la idea, y a veces el proyecto, de estrechar mediante organizaciones e instituciones varias los posibles lazos que aproximen sus destinos; existe, más o menos intenso, el sentimiento de comunidad; pero en la práctica sólo están vinculadas por

las afinidades culturales provinentes de su origen común en la colonización española, y por el idioma español que todas ellas hablan.

A continuación nos ocuparemos de estos vínculos.

Unidad del idioma

Sobre la base de la tradición cultural establecida por la colonización española, el único lazo efectivo y firme que actualmente mantiene unidos a los distintos países—o, si se prefiere, naciones—de la América Latina es el del idioma que todos hablan y que, además, comparten con su antigua metrópoli.

Hubo un tiempo en que se pensó y se pronosticó que a ese idioma, el español, habría de ocurrirle lo que ocurrió en Europa a comienzos de la Edad Media con el latín, que se corrompió en multitud de dialectos locales para dar lugar a las modernas lenguas romances: francés, italiano, portugués, y el español mismo, o castellano. De manera análoga se suponía que, extendido éste a los dilatados territorios del nuevo continente, sufriría un proceso semejante, diversificándose en América. Ello resultó ser una especulación vana, alentada quizá por la ideología nacionalista que asigna una lengua a cada nación. Fue la época en que, para no tener que llamarle español, se lo quiso designar como «idioma nacional» en los programas oficiales de enseñanza. A este problema de la designación del idioma dedicaría un libro hace ya muchos años el que fue director del Instituto de Filología en la Universidad de Buenos Aires, Amado Alonso. Pero así como se renunció pronto a esa aprensión verbal, y los hispanoamericanos no sienten más empacho en llamar español a su idioma que los norteamericanos en llamar inglés al suyo, tampoco se acuerda ya nadie de la especulación sobre un futuro proceso diversificador de la lengua española. Esa especulación resultó vana, porque toda aproximación histórica es sólo conjetural, y cualquier pronóstico fundado en ella tendría que contar con factores innumerables, imponderables e imprevisibles. El latín se desintegró a comienzos de la Edad Media; pero ni la lengua inglesa se ha desintegrado por razón de su enorme despliegue en dilatados continentes, ni tampoco la nuestra ha proliferado en dialectos. La condición para que esto se cumpliera hubiera sido que nuestros países recayesen en un atraso de estrechos círculos rurales donde las minorías cultas languidecieran en el cultivo de una lengua literaria cada vez más reducidas y aisladas, cada vez más desconectadas de la población analfabeta. Lo contrario ha ocurrido. Los pueblos del continente han crecido y se han desarrollado hacia un nivel de cultura superior en contacto recíproco y en comunicación intensa

con el resto del mundo a través de minorías intelectuales bien preparadas y actuando en fecunda relación con el cuerpo social de su respectivo país. Por otro lado, los medios de comunicación y publicidad que la civilización moderna proporciona tienden a mantener la unidad del idioma por la difusión de libros y periódicos y, sobre todo, por efecto de la radio y televisión, que a todas partes llega y a todos atrae.

De hecho, la lengua española es hoy día, cuando tantos millones de personas la hablan en dilatadísimas extensiones de tierra, tan unitaria como pueda haberlo sido en cualquier otro momento del pasado, y quizá más que en ningún otro momento anterior. Por supuesto que en ella se dan variantes; pero son diversidades mínimas, que en nada impiden ni siquiera dificultan el entendimiento recíproco entre hispanoparlantes de los más distantes parajes del mundo; y esto, a pesar de que es en el habla coloquial donde más abundan tales variantes, pues, por lo que al lenguaje escrito se refiere, la regularidad es aún mayor, hasta el punto de poderse afirmar que, para todos los países de lengua española, existe en estos tiempos de comunicaciones rápidas e intenso tráfico una sola República de las Letras.

No ha de pensarse que dicha unidad sea debida a la acción de una autoridad capaz de sentar pautas y establecer normas gramaticales. Para nuestros países, semejante autoridad no funciona. En el siglo XVIII fue fundada en España, a imitación de la francesa, una Real Academia de la Lengua con la misión de velar por la pureza y perfección del idioma; y también algunos países de la América Latina tienen sus Academias correspondientes. La española mantuvo desde el principio criterios muy conservadores, haciendo prudentemente restrictivo y selectivo su diccionario; y esta actitud oficial despertó con frecuencia las iras de los renovadores literarios, complacidos en dirigir sus improperios y sarcasmos contra la Docta Casa, así llamada—algunas veces—con inflexión burlesca. Fueron sobre todo los escritores modernistas y pertenecientes a la generación de 1898 quienes más desdeñosamente se expresaron contra la Academia. «De las Academias, ¡líbranos, Señor! », había implorado Rubén Darío en su *Letanía a Don Quijote.* Y después de ellos han sido muchos otros los revolucionarios literarios que han repetido su actitud, sin perjuicio en ocasiones de llamar luego a las puertas de esa misma Docta Casa en demanda de ingreso.

El caso es que no existe para nuestra lengua, como tampoco existe para la inglesa, un patrón universalmente reconocido y acatado. Si la Academia española ha sido desafiada siempre, tampoco ha tenido mucha fortuna la radioemisora británica British Broadcasting Corporation o BBC de Londres, en su intento de imponer a través de las ondas unas determinadas pautas de dicción. Pero quizá, si bien se mira, fuesen in-

justas las diatribas antiacadémicas. Reprocharle a tal institución el ser conservadora resulta fútil, pues no de otra manera que conservadoramente podría cumplir la función—modesta—que le compete. Esa función no es ni podría serlo nunca la de dictar e imponer normas como lo hace el Estado con sus leyes. En el idioma no se manda si no es por la persuasión y el ejemplo, por la sola virtud del prestigio social.

La movilidad del idioma

Para reprimir o castigar a los contraventores de las leyes gramaticales y del buen estilo no hay policía, ni multas, ni cárceles. Ningún poder es capaz de sancionarlos por vía autoritaria. La única autoridad que en este terreno prevalece es la del ejemplo y el prestigio social. Aquí, como en todo lo que se refiere a las costumbres, la desaprobación por parte del prójimo funciona con una fuerza, energía y eficacia incontrastables. Una risita, una sonrisa irónica, acaso tan sólo una mirada, basta para anonadar a quien ha incurrido en falta. Una falta de educación (y el lenguaje correcto pertenece desde luego al sistema de la educación) encuentra menos indulgencia en la sociedad que el delito—y aun ciertos delitos son aplaudidos por ella como gracias—. Pero entiéndase que, desde este punto de vista, la falta de educación lingüística no significa siempre incorrección gramatical, sino inadecuación a las pautas vigentes para la ocasión dada. A veces un exceso de refinamiento al hablar puede resultar risible, esto es, condenable, ridículo. Como en la vestimenta, todo dependerá del uso admitido para tal ocasión, de «lo que se lleva».

Por eso, las Academias carecen de cualquier otro poder sobre la comunidad hablante que el espontáneamente reconocido por ella. Si, apoyadas en la rigidez propia de toda institución y engañadas por su posición oficial, pretenden legislar con intención compulsiva, pronto quedarán convencidas de su error, descubriendo que no pueden ponerse puertas al campo idiomático, y mucho menos cuando se trata de un campo tan extenso como el que abarca la lengua española. Los idiomas no pueden estancarse; son como organismos vivos, y se encuentran en continua evolución, que puede ser, según las épocas históricas, más profunda y rápida, o más lenta y tal vez superficial. Esa evolución se manifiesta mediante modificaciones y alteraciones, de las que, en último término, la práctica dirá cuáles eran no más que un capricho, una boga pasajera, y cuáles otras van a quedar de manera permanente integradas en el léxico o en la construcción gramatical. Al uso generalmente aceptado tendrán que atenerse a final de cuentas los custodios del idioma.

En recientes decenios la Real Academia Española de la Lengua, tan

conservadora antes, parece resuelta a hacerse perdonar su antigua cautela, sustituyéndola por criterios de amplia permisibilidad y, como suele decirse, de manga ancha. Con esto no hace sino reconocer la realidad de los hechos idiomáticos. Hemos entrado en una época histórica de suma inestabilidad lingüística, con movimientos convulsos que parecerían ir a desarticular las estructuras todas de la gramática tradicional, como efecto, sin duda, de la gran movilidad que se observa en la sociedad misma. Entre los cambios verbales que más alarman a los puristas figura en primera línea la irrupción de barbarismos, es decir, de palabras y expresiones procedentes de lenguas extranjeras, que al comienzo entran con cierta timidez y aparecen escritas en letra bastardilla o entrecomilladas, y luego suelen desprenderse de esos distintivos tipográficos para quedar confundidas en el resto del discurso, hasta que por fin toman carta de naturaleza—tal cual vinieron o con adaptaciones varias—dentro del idioma que las ha acogido.

El siglo pasado fue un período durante el cual disfrutaba de universal prestigio la lengua francesa, y todas las demás se vieron invadidas de galicismos, muchos de los cuales están definitivamente instalados en ellas. Espíritus celosos y vigilantes pretendieron en aquel momento establecer una aduana que impidiera el acceso de expresiones, giros o vocablos franceses, sin que su diligencia diera demasiado resultado. Ahora, en nuestro siglo, son los franceses quienes protestan de la invasión ánglica y se esfuerzan por ponerle barreras. También tiemblan los hispanoparlantes ante la corrupción que supone, según piensan, la irrupción de anglicismos en nuestra lengua. Muchos, y en particular los puertorriqueños, cuyo país está políticamente vinculado a los Estados Unidos, la atribuyen a una siniestra presión calculada con fines imperialistas, y quedan a lo mejor sorprendidísimos cuando luego descubren que en la Madre Patria y en el corazón de Castilla se da el mismo fenómeno del que ellos se consideraban víctimas especiales. Pero lo cierto es que tal fenómeno proviene de la seducción prestigiosa irradiada por el poder político, y en gran parte sigue los caminos de la moda—es decir, los de la imitación admirativa—, aunque no todo sea moda en él. Oportuno parece recordar aquí que durante el siglo XVI, en el apogeo del poderío imperial de España, todo el mundo en Europa se afanaba por aprender español, y muchos vocablos castellanos penetraron en las demás lenguas, como ayer los franceses, y los ingleses hoy.

En multitud de casos puede encontrarse una justificación objetiva, una razón funcional, aparte de la dicha propensión a imitar lo prestigioso admirado y quizá envidiado; pero otras veces no puede hallarse ninguna explicación, sino el gusto de moda, para que una palabra determinada sea sustituida por otra de procedencia extranjera. ¿Por qué no se hacen

ya reconocimientos médicos, y sí chequeos, en España tanto como en la Argentina, en Cuba como en Méjico? Difícil sería dar con una respuesta plausible. Y, sin embargo, es un hecho establecido. Y lo mismo podría decirse de muchas otras palabras.

El exceso de barbarismos o extranjerismos

Hemos dicho que no hay policías, jueces ni cárceles para los contraventores de las reglas del buen hablar, y que sólo el uso, es decir, la aceptación por la comunidad hablante, establece y garantiza la vigencia de reglas tales; que las instituciones oficiales no pueden nada contra las costumbres idiomáticas. Quizá esta última afirmación sea un poco exagerada, pues algo pueden en ocasiones. Si las multas municipales que castigan la blasfemia no han logrado erradicar esta clase de desbordamientos verbales, podemos recordar, en cambio, que durante el régimen fascista se quiso librar a Italia de la exhibición de palabras extranjeras, y todavía hoy, por inercia, siguen llamando allí «albergo» al hotel. El Majestic, de la vía Véneto, pasó a llamarse Albergo Maestoso. Y en España, durante el régimen franquista, se imitó ese modesto e inofensivo alarde de xenofobia: también sigue habiendo aquí, en lugar de casas de huéspedes, «hostales»; y un café que en la calle Alcalá ostentaba el elegante título de Ivory hubo que traducirlo al no menos elegante de Marfil. Pero aun en estos casos, en que la acción gubernativa ha logrado eficacia, debe tenerse en cuenta que tras de esos cambios idiomáticos se encuentran las presiones y coacciones de movimientos ideológicos introducidos y asentados en el cuerpo social con ayuda de la persuasión propagandística.

La irrupción de barbarismos—que así se llaman las palabras extranjeras incrustadas en el idioma propio—es un fenómeno universal, resultado de la comunicación entre pueblos de lenguas distintas. En gran medida obedece a los estímulos de la moda: de igual manera que se imitan las costumbres y maneras, buenas o malas, de los países que detentan en cada momento el poder político y económico, también se adoptan expresiones y vocablos de su lengua, sin que pueda advertirse acaso otra razón que el deseo de novedad y distinción prestigiosa. En multitud de casos, su vigencia será tan efímera como la de todas las cosas que se ponen de moda: entran con entusiasmo, y pronto vuelven a desaparecer del uso corriente.

No hay que alarmarse demasiado. Aunque algunos de los que permanecen no tengan al parecer justificación objetiva, pues suplantan palabras perfectamente ajustadas a la función expresiva que desempeña-

ban, la mayor parte de los vocablos extranjeros que por fin adquieren carta de naturaleza en nuestro idioma han venido a llenar alguna necesidad, a tapar un hueco. Con frecuencia, son el complemento verbal de un cambio en las costumbres. Ejemplo claro de ello es la palabra *bar* para designar un establecimiento distinto del café, como éste lo fue de la antigua botillería. A veces se emplea su traducción, «barra», para referirse al sitio específico que dio su nombre a estos establecimientos, cuyo local puede ofrecer también servicio de mesas. Pero la palabra inglesa se ha introducido en el uso, bajo su forma originaria de bar, con su derivado, barman, para mentar a quien lo atiende, y hoy podemos considerarla ya tan nuestra como la palabra francesa «marrón» para designar el color castaño.

A la inversa, cuando se generalizó la navegación aérea y hubo que inventar un nombre para la profesión de las muchachas encargadas de atender a los pasajeros, en lugar de adoptar una palabra extranjera se acudió en España a buscar un vocablo arcaizante, el de azafata, que era como en siglos pasados se titularon las damas encargadas de servir a las reinas en la Corte, presentándoles en un azafate lo que necesitaban. La solución resulta, a juicio mío, rebuscada, cursi y hasta, si se quiere, un poco cómica, pero en la práctica vemos que ha prendido, quizá porque las alternativas tampoco eran demasiado satisfactorias: aereomozas es poco inspirado, y hasta suena un tanto ridículo, mientras que la palabra camarera, traducción directa del *stewardess* inglés, recuerda demasiado la profesión de las que servían y alternaban en los viejos cafés de camareras...

Vemos, pues, que a veces, sin justificación alguna y sólo por seguir la moda, se adoptan palabras extranjeras—hoy día, sobre todo anglicismos—para desplazar a los nombres tradicionales de las cosas; y así, por ejemplo, ya nadie conoce en España al pulverizador por su nombre: hay que pedir en la tienda un esprai (así pronunciada la palabra inglesa *spray)* para que lo entiendan a uno. Y otras veces, al contrario, cuando se hace imprescindible designar un objeto, profesión, actividad o situación nuevos, se rebusca afanosamente en los archivos del idioma para evitar el barbarismo. Esto no es, por supuesto, lo más frecuente, pero también ocurre, según pudimos observar a propósito de las azafatas.

Lo más frecuente es que la palabra extranjera venga a denominar un objeto nuevo, un producto industrial cuya marca específica se ha generalizado acaso hasta convertir en común el nombre propio (como cuando se dice «una singer» para la máquina de coser, una «gillette» para la hoja de afeitar, un «ford» para el automóvil), o bien una cierta actividad relacionada con formas de vida, costumbres, maneras de ope-

rar desconocidas antes. Y en tales casos no será raro que arraigue y se estabilice dentro del idioma la palabra en cuestión.

Sin embargo, cuando las mutaciones históricas son tan profundas y rápidas como en nuestro tiempo, la avalancha de neologismos procedentes de otras lenguas amenaza con desquiciar el idioma. Y entonces surgen las voces de alarma.

El deterioro del idioma

El ingreso en un idioma de palabras extranjeras, o barbarismos, es fenómeno universal que, en circunstancias normales, no debe ser ocasión de susto. Pero en épocas de intenso, profundo y rápido cambio social como es la nuestra, con desarrollos económicos e industriales antes no imaginables, las alteraciones que la vida cotidiana experimenta tienen que repercutir en seguida en el habla de las gentes, y el lenguaje mismo queda afectado, sacudido, hasta parecer que va a salirse de sus goznes, por la gran avalancha de palabras ajenas que súbitamente lo invaden. En situación tal, suelen dejarse oír llamadas de atención y emprenderse campañas en defensa del idioma propio, así amenazado.

Hoy día, por razón del poderío norteamericano, son en su mayor parte vocablos de lengua inglesa los que invaden las demás lenguas. Y Francia, país que posee una conciencia idiomática muy despierta y cuya gramática es más bien conservadora, ha sido quizá quien con mayor inquietud y energía ha reaccionado, oficial y socialmente, con vistas a mantener un cierto purismo frente a los anglicismos que la asaltan. Si tales esfuerzos dan algún resultado, está por ver.

También entre nosotros, los hispanoparlantes, ha podido notarse una cierta reacción, aunque mucho más débil y por completo desorganizada, contra el deterioro de la lengua española ocasionado por la invasión de barbarismos. Ha sido, como digo, una reacción bastante tímida, reducida a las protestas de algunos articulistas en la prensa, a pesar de que nuestra lengua está más expuesta que la francesa, y esto por varias razones. En primer lugar, a causa de la extensión enorme de los territorios donde se habla español; y luego, por la circunstancia de ser numerosos, y muy diversos en cuanto a su base social y su organización política, los países que constituyen nuestra comunidad idiomática; a lo cual hay que añadir todavía la tendencia hacia la indisciplina (o, si se quiere presentar este rasgo en forma positiva, el espíritu de independencia) que entre nosotros traba e impide cualquier iniciativa coordinada.

Sírvanos de consuelo el que la reacción espontánea del cuerpo social

suele al cabo de un poco tiempo, y por cansancio, reducir los entusiastas efectos de la boga. La de los anglicismos hacía furor en Francia durante la década de 1950, y recuerdo que para entonces un camarero francés se me quedó perplejo ante el nombre francés del pomelo, y sólo cuando lo nombré como *grape-fruit* entendió de qué era el jugo que le pedía. Por entonces me entretuve cierto día en marcar con lápiz rojo en una página de periódico parisién todas las palabras inglesas que—en sus términos originales o adaptadas—contenía, y el resultado fue que apenas quedó línea en la página entera que no sangrara por las heridas de mi operación. Después, la moda o manía ha cedido un tanto, pero cabe preguntarse si ello se debe al esfuerzo desplegado por los paladines de la ultrajada lengua francesa o bien a que toda exageración produce fatiga y termina por declinar.

Al cabo del tiempo resulta que el balance no es tan catastrófico. El predicamento de numerosos barbarismos ha sido pasajero; otros, son digeridos y asimilados al fin por la comunidad hablante hasta quedar integrados en el cuerpo del idioma, y éste ha experimentado por tal camino una renovación que, en conjunto, era indispensable, pues la exigían las transformaciones de la vida social.

Muchas de las palabras y fórmulas expresivas incorporadas recientemente al español han entrado en él por la puerta de las especialidades científicas o tecnológicas, y son los traductores de libros y artículos sobre temas de economía, sociología y sicología los responsables de tantos neologismos desafortunados y tantos giros torpes de expresión como ahora llenan las páginas de periódicos y revistas y repite el vulgo en sus discusiones, de igual manera que en el siglo pasado fueron los malos traductores de novelas francesas quienes promovieron la introducción y definitiva aceptación de muchos galicismos que siguen vigentes en nuestra habla.

Esto, por lo que se refiere a los barbarismos. Pero conviene precisar que no son sólo ellos los que han alterado la fisonomía de la lengua española, trayéndola al estado en que hoy se encuentra. Junto al barbarismo—o palabra extranjera—abunda también la mera barbaridad, y no hay que confundir lo uno con lo otro, aunque ambos puedan remitirse a la misma fuente, pues tienen su común origen en las transformaciones sociales de nuestra época.

En verdad, las reglas del idioma no son fijadas ni están sostenidas autoritariamente por ninguna institución pública, pero esto no quiere decir que no haya tales reglas. Las hay, y están establecidas por virtud del consenso social. Pertenecen al campo de las costumbres, y las costumbres lingüísticas responden, como todas las demás, a la autoridad de ese común consenso, autoridad impersonal y anónima que dicta lo que

se hace y lo que no se hace, lo que está bien decir y lo que no puede decirse, con más fuerza compulsiva que una ley, decreto u ordenanza de gobierno. Acaso en momentos de intenso y profundo reajuste social se hacen inciertas las normas del lenguaje, como todas las otras normas, dándose oportunidad así a una relajación de las que antes eran tenidas por buenas maneras idiomáticas.

Lenguaje y desintegración social

Cuando los antiguos gramáticos procuraron establecer las pautas del buen decir para nuestra lengua apelaron al modelo del hablar cortesano, esto es, a los usos refinados de un grupo social provisto del prestigio que confiere el poder, la riqueza, la educación y las demás ventajas de una situación privilegiada. Ese modelo era obvio en el siglo XVI, y aquellos gramáticos aplicaban a la realidad histórica de su tiempo lo que cualquier sociólogo formularía hoy en términos abstractos: que las costumbres—y, dentro de ellas, las costumbres lingüísticas—se fundan y mantienen mediante el común consenso, y que normalmente están apoyadas en la autoridad—autoridad moral, es decir, de prestigio—de ciertos modelos reconocidos, a los que se desea imitar para, identificándose con ellos, participar del prestigio que su posición social eminente les confiere.

En las sociedades democráticas estos modelos generalmente reconocidos suelen ser, en cuanto al lenguaje se refiere, los buenos escritores y oradores cuya autoridad literaria acata la opinión pública. Por lo demás, en estas sociedades complejas concurren grupos distintos que presentan fisonomía propia, y entre los cuales se produce una diversificación del lenguaje, matizada todavía según situaciones concretas. Lo que en una velada académica es correcto y obligado, puede sonar pedantesco en un ambiente doméstico o amistoso, mientras que el lenguaje de la intimidad resultaría impropio de una sesión parlamentaria o de una reunión científica. Habrá un lenguaje rústico y un lenguaje urbano; se hablará de diferente manera entre hombres que en sociedad con las mujeres; etcétera. Y claro está que todas las variedades de lenguaje oscilan, son flexibles, acomodaticias, y están sujetas a continuas modificaciones, de acuerdo con los cambios que la sociedad experimenta.

A lo largo de la historia, los modos o modas lingüísticos toman a veces un giro sorprendente. Así, por ejemplo, no se ha escapado a los ojos de algunos observadores el hecho de que en la España del siglo XVIII, el siglo en que se funda la Real Academia de la Lengua y se constituyen las Sociedades de Amigos del País, en la época de la Ilustración, se

pone en boga entre la aristocracia el imitar las costumbres, el traje y, por supuesto, el habla del bajo pueblo de las ciudades (no del pueblo campesino, conservador y tradicionalista, sino de la plebe arrabalera). Muchas páginas serían necesarias para dilucidar este curioso fenómeno en la historia de nuestra cultura, y quizá las conclusiones no fueran nunca demasiado convincentes. Interesa tan sólo registrarlo aquí, porque, en cierta medida, puede iluminar lo que actualmente está ocurriendo con nuestro idioma; y quizá no sólo con el nuestro, pues parecería tener hoy universal alcance aquello que, en el caso aludido, pudo ser una transitoria aberración de la vida española.

Lo que está ocurriendo ahora en el mundo entero es no el intencionado rebajamiento (un rebajamiento estilizado, podríamos decir) de una aristocracia ociosa al plano de los gustos más vulgares, sino el abandono general de las distinciones y matices en una sociedad nivelada cuyas estructuras se disuelven en la masa. Hemos entrado en la fase histórica de la democracia integral, una democracia que no consiste en la igualdad de oportunidades dentro de un conjunto dinámico, sino en la igualación de todos por el rasero más bajo. Para mostrarlo con un ejemplo relativo a las cuestiones del idioma, observemos cómo una vez incorporada la mujer a las actividades reservadas antes al sexo masculino su lenguaje se ha homologado con el de los hombres. Ya no hay expresiones «impropias de una dama» o cosas que «una señorita no puede decir», lo cual está muy bien; pero el resultado de esta franquicia ha sido que las llamadas «malas palabras» se han hecho patrimonio común de ambos sexos, y el lenguaje cuartelero o prostibulario se oye ahora en todas las bocas y para todas las ocasiones. Se registra, pues, aquí una degradación del idioma.

En otro aspecto—y ello comprueba lo dicho acerca de la nivelación por el más bajo rasero—, ese mismo lenguaje soez, que siempre existió, pero que se mantenía reducido a determinadas situaciones y que jamás tenía acceso a la conversación decente, ni mucho menos a la letra impresa, inunda hoy libros y periódicos hasta el punto de que apenas hay escritor que no ponga su firma ilustre a una retahíla de groserías, suciedades y obscenidades, haciendo alarde de maneras verbales broncas, como los muchachos de la escuela que quieren hombrear. Al adquirir estado público y curso corriente, ese tipo de expresiones ha perdido su eficacia de choque. Empleadas primero en literatura para representar determinadas situaciones y ambientes sociales, su uso estaba amparado por las cautelas y sutilezas del arte. Usadas por todos a toda hora y de todas las maneras, a las palabras «fuertes» se les ha gastado su fuerza. Los dichos atrevidos que podían escandalizar en boca femenina ya no le chocan a nadie: los oye uno como quien oye llover. Leídos en cada

página del periódico, pronto dejan de llamar la atención y, a lo sumo, provocan en el lector aburrimiento o asco.

Es éste un deterioro del lenguaje de tipo muy distinto al que supuestamente producen los barbarismos, pero en cierto modo proviene de la misma fuente: del rápido y profundo cambio social de nuestro tiempo.

La lengua que hablamos

La desmedida irrupción de palabras extranjeras en nuestro idioma, y la degradación del lenguaje mediante el ingreso de las expresiones más vulgares en la esfera de la publicidad—barbarismos y barbaridades—son manifestación ambas cosas de la general permisibilidad que caracteriza a la sociedad contemporánea en esta fase histórica de intensa y veloz transformación. Es por eso un fenómeno lingüístico no peculiar de nuestro mundo hispanoparlante, pues en mayor o menor medida afecta a todos los pueblos del planeta.

Entre nosotros, ha dado lugar a un habla—la lengua que hoy hablamos—donde curiosamente se mezclan y combinan palabras inglesas, no siempre bien aplicadas ni bien pronunciadas, con las palabras más o menos castizas del propio idioma castellano que antes de ahora tenían sólo una circulación restringida, semiclandestina y como vergonzante, pero que ahora ya han adquirido el derecho a aparecer y mostrarse en público, tanto de viva voz como en letra impresa.

De estas últimas no he de ofrecer aquí una muestra, ya que ello sería tanto como incurrir por mi parte en algo que me parece censurable, aireando términos sucios o groseros. De la multitud de anglicismos, el catálogo podría ser interminable. Seleccionemos, por ejemplo, la palabra «suspense», usada así, sin caer en la cuenta de que «suspensión» tenía ya en el español del Siglo de Oro el mismo significado que el vocablo inglés que hoy se adopta; o la palabra «spray», mal pronunciada; o «coctél» y «güisqui», adaptadas a la ortografía castellana; u otras como «estocaje», que provienen de la jerga económica...

Pues por si esa mezcla de anglicismos y vulgarismos no bastara a dislocar el idioma, todavía hay que añadir otro importante elemento de deterioro: el empleo continuo de comodines verbales extraídos de las ciencias económicas, sociológicas y sicológicas a través de traducciones poco felices, y divulgados por la prensa hasta entrar por fin en el campo de la conversación corriente. Así, no es raro—al contrario: demasiado frecuente—oír expresiones como «a nivel de» (todo es «a nivel de»); sustantivos como «parámetro» o «autorrealización»; adjetivos como

«operativo» u «operacional», «homologable», y otros por el estilo; verbos como «diseccionar», «concomitar», «concienciar»... Y qué no decir del freudismo popular con sus saldos de complejos, frustraciones, transferencias y demás bisutería terminológica.

Todo esto, mezclado, revuelto y confundido, le presta al habla corriente un aire sainetesco que hace difícil distinguir su realidad de lo que podría ser su propia caricatura maliciosa en intencionadas dislocaciones. Sin embargo, no me parece que esté justificada la excesiva consternación de algunos puristas, pues los idiomas son capaces, cuando la comunidad que los habla posee vitalidad suficiente, de absorber las más indigestas sustancias, asimilando unas y eliminando pronto otras. En la historia de nuestra lengua española ha habido ejemplos de este proceso, y el considerarlos debe tranquilizar a quienes hoy se inquietan demasiado por el deterioro que sufre actualmente.

De dichos ejemplos históricos, el más conocido es quizá el del culteranismo en el siglo XVII, cuando se puso de moda entre los literatos y, en seguida, entre los grupos sociales que aspiraban a ser distinguidos el empleo de latinismos tanto en la construcción gramatical como en el vocabulario. A propósito de esta boga hubo polémicas muy fuertes, una verdadera guerra poética con ataques enconados, burlas crueles y sátiras feroces. Incluso Lope de Vega escribió una comedia, *La dama boba,* donde se burla de las mujeres empeñadas en seguir el estilo «culto», la que llamaría Quevedo «la culta latiniparla». Se hicieron catálogos de los latinismos entonces más corrientes, para ponerlos en ridículo. Y el lector actual se asombra de que muchos de esos censurados latinismos, objeto de mofa en aquel tiempo, sean ahora palabras totalmente incorporadas al idioma corriente, sin que para nada se destaquen ni a nadie le llamen la atención dentro de lo que hoy se habla y escribe. En cambio, otros muchos de esos términos han desaparecido por completo. Y esto hace prever lo que ocurrirá con los que en nuestros días extrañan y son objeto de censura o burla: en parte se integrarán hasta hacerse normales, y en parte serán eliminados por los mecanismos propios del uso y del desuso. Lo cual tendrá efecto en virtud de las preferencias selectivas de la comunidad hablante, pues no hay autoridad establecida que pueda controlar la evolución de la lengua, sometida, sí, a influencias varias según las instancias de prestigio reconocidas por ella, pero no a dictados autoritarios.

Por eso es razonable que la Academia de la Lengua Española haya adoptado criterios de mayor laxitud que los tradicionales. La función de las academias, como la de los museos, no es dirigir, sino que es más bien una función conservadora, limitada a registrar los hechos creativos y, fuera de eso, poco más que a ofrecer sugestiones discretas.

Siguiendo la misma corriente contemporánea, la emisora británica de radio, esto es, la BBC de Londres, que pretendió un tiempo erigirse en árbitro del buen decir con criterios muy restrictivos, los ha abandonado y se ha abierto a las diferencias en el modo de hablar inglés, sobre todo en materia de pronunciación. Un aspecto que a nosotros también nos interesa mucho.

La pronunciación correcta

La radioemisora británica, o BBC de Londres, que siempre fue muy restrictiva en su empeño de establecer normas para la lengua inglesa, ha abierto ahora la mano, adoptando otros criterios más amplios, tanto por cuanto se refiere a las distintas maneras de hablar esa lengua, cuya pronunciación es ciertamente variable, como en cuanto a los demás aspectos de su gramática: construcción y léxico. Esta nueva laxitud es muy razonable, y mucho más cuando se trata de una lengua extendida en varios países del mundo habitados por comunidades humanas que son diferentes desde puntos de vista diversos.

Este es el caso también de nuestra lengua española, compartida por tantos millones de seres humanos en áreas geográficas tan dilatadas. Reduciéndonos a considerar el aspecto de la pronunciación, y dejando al lado por el momento otras modalidades lingüísticas, empecemos por afirmar un hecho evidente: ninguna variedad de dicción es tan marcada que impida la comprensión recíproca entre hispanoparlantes de latitudes o meridianos distintos. Por lo demás, no existe en nuestro idioma un modelo de pronunciación que pueda considerarse «correcto» y tenga por ello valor preceptivo, como el que, por ejemplo, establecieron con cierto éxito para el francés las pautas de elocución de la *Comédie Française*. En las universidades norteamericanas prevaleció durante un tiempo, por cuanto se refiere a la enseñanza del español, el criterio de imponer a los estudiantes la «Castilian pronunciation», y ¡ay del profesor que no marcara bien las zetas y silbara las eses o, si era una persona de lengua española, no lograra al menos simular esa pronunciación! Luego, en la época de la llamada «buena vecindad» política para con los países del continente, hubo de invertirse ese rígido criterio, y ahora sólo se estimaba legítima, con igual rigidez absurda, la pronunciación latinoamericana, quedando proscritas las zetas. Apenas hará falta decir que todo esto es ridículo. En primer lugar, el distinguir una pronunciación «española» frente a una pronunciación «hispanoamericana» o «latinoamericana» constituye una simplificación, y es tan falso como hablar de una pronunciación inglesa o de una pronunciación norteame-

ricana. Dentro de la Península Ibérica y de las fronteras del Estado español existen—aparte de otras lenguas distintas de la castellana—una diversidad de pronunciaciones de ésta mucho mayor que la que se encuentra en toda la extensión de la América de habla española. Y dentro de la América que habla español pueden hallarse diferencias, de país a país y en el interior de cada país, tan notables como, por ejemplo, las que en Argentina separan la dicción rioplatense de la cordobesa o de la jujeña. En Nueva York, donde hay varias radioemisoras de lengua española, las llamadas radios «hispanas», alternan y son fáciles de identificar las voces de locutores puertorriqueños, cubanos ó dominicanos, mejicanos y españoles de regiones varias, sin que a nadie se le ocurra pensar ya que una u otra forma de pronunciar la lengua común a todos sea preferible a las demás, como nadie pretende en los Estados Unidos —fuera de las bromas, chistes y burlas inofensivas de costumbre en todas partes—que el acento tejano sea mejor o más correcto que el neoyorquino o que el californiano.

Claro está que en un nivel de educación profesional, las inflexiones demasiado marcadas—y lo mismo cabe decir de las expresiones muy locales—deben ser corregidas en busca de una homogeneidad (siempre que no se las quiera recalcar, al contrario, de un modo intencionado para lograr efectos cómicos o de caracterización pintoresca). Estamos lejos de los escrúpulos propios de la *Comédie Française;* pero sin duda es disparatado que, según ocurre a veces en el teatro o en las películas «hispanas», cada miembro de una familia hable con distinto acento local: el padre acaso como típico catalán, la madre como típica argentina, la hija mayor como típica puertorriqueña y el hijo segundo como típico mejicano, dependiendo del azar que gobierna el reparto de los papeles entre actores cuya formación profesional es nula, más bien que deficiente. En esto, como en todo, debiera prevalecer el buen sentido, la discreta sensatez. Aunque hoy se tienda a olvidarlo en nombre de la libertad o espontaneidad creadora, no debemos perder de vista que el lenguaje humano es un producto de cultura, y como todos los productos de cultura reposa sobre pautas sociales mantenidas por la voluntad activa de la comunidad, y que, como el resto de las costumbres, también las costumbres verbales se adquieren mediante un proceso de aprendizaje que implica una disciplina, quizá imperceptible, desde la imitación que en el hogar hace el niño de los sonidos significativos emitidos por sus mayores hasta los refinamientos de una retórica aprendida tal vez de los grandes maestros del idioma. Y es claro que en el aprendizaje de la lengua entran, junto con todos los demás elementos, el modo—o los modos—de su pronunciación, los cuales, sin violentar la naturalidad

de la expresión, sin incurrir en extremos artificiosos, deben poderse manejar con una flexibilidad razonable en las distintas situaciones de la vida.

El idioma y los medios audiovisuales

Las transformaciones económicas y tecnológicas experimentadas por la sociedad actual han creado unas condiciones de vida que eliminan prácticamente los grupos humanos aislados en un medio rural. Aun en la medida, bastante limitada, en que todavía subsisten, la existencia de esos grupos ha cambiado por completo en virtud de los nuevos medios de comunicación electrónica, que sacándoles de su tradicional aislamiento, los ponen en contacto con el resto del mundo. A través de la radio y la televisión, las aldeas más pequeñas y remotas están conectadas con los grandes centros urbanos desde donde esos medios irradian.

Esta nueva realidad, que es de importancia suma en cuanto que establece, a través de la información instantánea, una experiencia común a todos los hombres de la tierra, tiene también efectos decisivos por lo que se refiere a cada comunidad idiomática. Sin pretender un deliberado control del lenguaje, como en vano lo pretendió con el inglés la radioemisora británica, es lo cierto que los medios de comunicación modernos cumplen sin proponérselo una función unificadora, familiarizando el oído con las distintas maneras de dicción y destruyendo así la sensación de extrañeza que en tiempos de mayor aislamiento recíproco producía el escuchar un acento distinto—o unos vocablos distintos—de los acostumbrados. Puedo recordar que en mi remota infancia andaluza era objeto de irrisión la manera de pronunciar castellana, percibida como ridícula afectación, y cuando aparecía en nuestra escuela un niño recién llegado del norte su acento era objeto de burlas. Cosa análoga ocurriría, es de suponer, en todas partes. Ahora, en el más apartado rincón del mundo hispanoparlante se está familiarizado, por ejemplo, a través de las películas argentinas, españolas o mejicanas, con modos diversos de pronunciar la lengua de todos, y la diversidad no ocasiona un choque de extrañeza.

Es sólo un ejemplo, pues el fabuloso progreso tecnológico de nuestro tiempo, al poner en estrecho contacto a todos los habitantes del planeta mediante los diversos recursos de comunicación audiovisual, ha traído consigo alteraciones profundas en el campo de la cultura, con repercusiones indudables sobre el lenguaje—el nuestro, desde luego, y todos los lenguajes—, con cambios previsibles y cambios todavía imprevisibles.

Ya quedó dicho: el efecto inmediato de la red de comunicaciones electrónicas ha sido el de ligar entre sí a las poblaciones de los más distantes lugares de la tierra, suministrándoles la misma información y sometiéndolas a iguales experiencias. La noticia de cuanto ocurre a diario en el mundo llega a todas partes en seguida, y todas las televisiones transmiten a todos los lugares las mismas películas, ya traducidas, ya en su versión original. El resultado ha sido incorporar a la gran multitud de la población en una unidad técnica, haciéndola partícipe de la cultura de masas, con eliminación del fondo social antes dormido en la inercia de una cultura tradicional.

En varios sitios se proclama con orgullo que el analfabetismo ha sido erradicado; pero en la nueva sociedad ha surgido otra especie de analfabetismo debido, en parte, al hecho de que, obligatoria la enseñanza y entregadas al sistema escolar las nuevas generaciones, siempre hay gente que no quiere o no es capaz de adquirir las primeras letras (según puede observarse, por ejemplo, en los Estados Unidos, donde ahora preocupa el problema de que, tras largos años de escuela, muchos jóvenes ingresan en la universidad sin haber aprendido a leer ni escribir), y, en parte, también debido al desuso de las habilidades adquiridas por quienes aprendieron, pues la nueva tecnología está desplazando aquellas artes obsoletas: tanto la información como la recreación le entra hoy a la inmensa mayoría de las gentes por la vista y el oído, no a través de la letra impresa.

Así, en los países más adelantados se observa un marcado retroceso en la capacidad de expresarse articuladamente, tanto por vía oral como escrita. La redacción de cartas es cosa que pertenece al pasado; cada vez se practica menos, usándose, en cambio, el teléfono, que establece un contacto inmediato y vivo entre las personas distantes.

¿Cuáles pueden ser las repercusiones de todo esto sobre los lenguajes, sobre nuestra lengua española? En un sentido, ello puede actuar de modo favorable. En vez del desmembramiento que un día se pronosticara del castellano en diversos idiomas nacionales, los medios audiovisuales promueven el acercamiento de los hispanoparlantes del mundo entero, y dan lugar a un proceso de creciente unificación de su lengua transmitiendo en vías recíprocas las modalidades regionales generalmente reconocidas y aceptadas. Pero como quiera que todo idioma se encuentra siempre en una evolución más o menos rápida, pero incesante, cabe prever que sus transformaciones o modificaciones de conjunto estarán determinadas a partir de ahora no por el modelo de minorías cultas provistas de prestigio social e imitadas por el resto de la población, sino por los mecanismos de los medios de comunicación en

masa, que obedecen a su propia lógica interna y se adaptan con docilidad a las demandas populares.

Los cambios que esto deba introducir en nuestro idioma no pueden pronosticarse, ni siquiera en forma aproximada, con garantías de éxito; pero sí puede estarse seguro de que en un futuro próximo se habrán producido cambios muy sustanciales.

FRANCISCO AYALA

Marqués de Cubas, 6
MADRID

GERARDO DIEGO, POETA CREACIONISTA

Gerardo Diego empezó a escribir versos de manera sistemática en febrero de 1918. España no participaba en la guerra mundial, pero en seguida iba a estallar dentro de sus fronteras una guerra literaria entre los partidarios de los *ismos* iniciales y los defensores de la tradición; lo curioso es que esa tradición contaba pocos años, porque sus adalides eran modernistas que ya no se acordaban de sus propios combates contra los últimos románticos y los costumbristas. Gerardo Diego se preparaba para opositar a cátedras de literatura, de modo que todos los días tomaba un contacto directo con los escritores que han ido formando la historia de la literatura. Sin embargo, a pesar de su aislamiento en Santander, donde la vida intelectual se detuvo en el costumbrismo, sintió un ansia renovadora que estaba en el ambiente europeo y que en España afloraba en Madrid y Sevilla. Así resulta que en ese mismo año escribió romances clásicos, pasados por el tamiz lírico de Juan Ramón Jiménez, y unos versos de intención transformadora de la realidad que encajarían en el ámbito ultraísta. De modo que aquel provinciano poeta de veintidós años fue ultraísta sin saberlo. Es de resaltar, por otro lado, el hecho de que entrase en la poesía por una doble puerta, tradicional y renovadora; no ha dejado hasta hoy de atender a esas dos direcciones que integran la única realidad poética.

Ese año de 1918 marca en la historia de la poesía española una señal muy significativa. Agotado el modernismo rubendariano, se buscaban nuevas fórmulas expresivas. Juan Ramón Jiménez acababa de sorprender a los lectores con la publicación de su *Diario de un poeta recién casado* (Madrid, 1917), en el que utilizaba el verso libre junto al poema en prosa; se asombraron los críticos, pero se consolidó el nombre del inmenso poeta: estaba abierto el camino. El paso siguiente fue doble, y se llamó ultraísmo y creacionismo. Es difícil asegurar cuál de èstos dos movimientos se inició antes en España; la diferencia es de semanas, en cualquier caso, aunque el creacionismo llegó a nuestro país ya formado y reconocido en Hispanoamérica y en París. Recordemos su origen en pocas palabras, ya que Gerardo Diego fue ultraísta por algún

tiempo y sigue siendo creacionista. Quede advertido que a él le molestan esos sufijos en «ista», pero como están admitidos así en la historia de nuestra poesía última no queda más remedio que seguir utilizándolos; la verdad es que con ellos se entiende bien la participación en los movimientos renovadores de la época.

El ejemplo de Huidobro

Entre julio y noviembre de 1918 estuvo en Madrid el poeta chileno Vicente Huidobro, y en esos meses publicó aquí nada menos que cuatro libros de versos en los que desarrollaba su teoría del creacionismo; esta teoría se puede resumir en dos versos del «Arte poética» que inaugura su libro *El espejo de agua* (publicado en Buenos Aires en 1916 y reeditado en Madrid en 1918): «Por qué cantáis la rosa, ¡oh, Poetas! / Hacedla florecer en el poema», lo que equivale a crear en vez de contar.

Por su parte, un grupo de jóvenes escritores alentados por el crítico Rafael Cansinos-Asséns dio a conocer en diciembre del mismo año «Ultra: un manifiesto de la juventud literaria», que pretendía ser una superación de las escuelas y abrirse a cualquier tendencia con tal que fuese inédita: «Nuestra literatura debe renovarse; debe lograr su *ultra* como hoy pretenden lograrlo nuestro pensamiento científico y político.»

El paso de Gerardo Diego por el ultraísmo fue breve, aunque dejó numerosos poemas, la mayor parte de los cuales se halla recogida en su libro *Evasión,* publicado completo en 1958, si bien el autor no lo considera independiente y forma la sección inicial de su primer gran libro creacionista, *Imagen* (1922). Los otros dos grandes títulos creacionistas son *Manual de espumas* (1924) y *Biografía incompleta* (1953, ampliado en su reedición de 1967, y continuado en la sección «Biografía continuada», que sigue abierta y creciendo). Para completar esta bibliografía creacionista hay que citar asimismo *Limbo* (1951), *Fábula de Equis y Zeda* y *Poemas adrede* (ambos de 1932). Todos estos libros aparecieron en un solo volumen con el título general de *Poesía de creación,* que es el único asequible hoy [1].

La crítica no se ha puesto de acuerdo para deslindar ultraísmo y creacionismo, e incluso algunos tratadistas consideran aproximados al superrealismo esos poemas. Empecemos por descartar esta suposición, ya que el superrealismo no es un movimiento, sino una escuela muy estricta, y ninguno de los poemas de Gerardo Diego cabe en sus clasificaciones. En tanto que André Breton recomendaba la escritura automá-

---

[1] Gerardo Diego: *Poesía de creación,* Barcelona, Seix Barral, 1974, 359 págs. Todas las citas se hacen por esta edición, indicando sólo la página correspondiente.

tica, Vicente Huidobro exigía que se escribiese en «estado de clarividencia», para crear la poesía con toda la fuerza de los sentidos en alerta. Si en algún caso ciertos poemas de Gerardo Diego se aproximan al irracionalismo, nunca traspasan la frontera de la espontaneidad total; pudo darse un contagio estético en determinados momentos, pero es tan escaso que no merece la pena tenerlo en cuenta.

En diciembre de 1921 el entonces joven poeta acudió a escuchar la conferencia que dictaba Huidobro en el Ateneo de Madrid; el chileno dijo en aquella ocasión: «El valor del lenguaje de la poesía está en razón directa de su alejamiento del lenguaje que se habla. Esto es lo que el vulgo no puede comprender, porque no quiere aceptar que un poeta trate de expresar sólo lo inexpresable. Lo otro queda para los vecinos de la ciudad. El lector corriente no se da cuenta de que el mundo rebasa fuera del valor de las palabras, que queda siempre un más allá de la vista humana, un campo inmenso lejos de las fórmulas del tráfico diario» [2]. Esta teoría ya la había practicado Góngora en sus poemas cultos.

Poco después escribía Gerardo Diego «Primavera», el poema que abre *Manual de espumas,* en el que las imágenes poseen valor absoluto por sí mismas y van más allá de los conceptos:

Violadores de rosas
Gozadores perpetuos del marfil de las cosas
Ya tenéis aquí el nido
que en la más bella grúa se os ha construido
Y desde él cantaréis todos
en las manos del viento (pág. 133).

En su opinión, los poetas que seguían cantando a la rosa en los mismos términos con que lo hizo Calderón, por ejemplo, se hallaban desfasados debido a las modificaciones ocurridas en el mundo gracias a la revolución industrial, a los cambios sociales y económicos y a la variación de la sensibilidad. No hay nada eterno, ni la rosa ni el gusto; no es posible mantenerse perpetuamente en la admiración de los objetos tradicionales. El poeta no llega tan lejos como los futuristas, que postulaban la destrucción de las bibliotecas y los museos para rendir culto al maquinismo; es otra postura esteticista vana. El poeta creacionista escoge una grúa, la más bella, con lo cual une estética y maquinismo, y allí construye un nido para alojar a los poetas anticuados.

---

[2] Vicente Huidobro: *Poesía y prosa. Antología.* Con un poema de Gerardo Diego y un ensayo de Antonio de Undurraga, Madrid, Aguilar, 1967 (2.ª ed.), págs. 105 y s. Pueden consultarse los artículos de Gerardo Diego: «Necrología: Vicente Huidobro (1893-1948)», en *Revista de Indias,* números 33-34, Madrid, julio-diciembre 1948; «Vicente Huidobro», en *Atenea,* núms. 295-96, Santiago de Chile, enero-febrero 1950; «Poesía y creacionismo de Vicente Huidobro», en *Cuadernos Hispanoamericanos,* núm. 122, Madrid, junio 1968.

Desde allí podrán darse cuenta de los adelantos conseguidos por la humanidad y modificarán su canto antes de ponerlo «en las manos del viento». La primavera florece en los campos, pero también en las grúas.

Los poemas creacionistas evitan los signos de puntuación, y a cambio emplean abundantes separaciones entre versos e incluso entre palabras. Los versos no tienen por qué seguir la alineación tradicional, puesto que se evaden de la métrica usual. Los espacios en blanco adquieren tanta importancia como las palabras, de modo que la disposición tipográfica logra nuevo valor. Hoy en día tal presentación nos parece ya manierista; sin embargo, en su momento sirvió de escándalo y de escarnio. El poema creacionista es más para visto que para escuchado, más para una exposición que para un recital; se acerca a la pintura por su disposición tipográfica, y a la música por la construcción o estructura, así como Schumann o Fauré se apoyan en la poesía para componer algunas obras. Trata de ser una poesía absoluta, amalgama de todas las artes. Huidobro había publicado caligramas en su tercer libro, *Canciones en la noche* (1913), de modo que no puede dudarse su temprano interés por la decoración, llamémosla así, de la página impresa. Gerardo Diego no ha abusado mucho de los dispositivos tipográficos insólitos; en un poema de *Limbo,* por ejemplo, incluye la reproducción de tres hojas de calendario. Su amigo Larrea tituló un poema, «Estanque», con las letras onduladas, y el título y algunos versos se repetían invertidos, como si se reflejasen en las aguas del estanque. Son ejemplos extremos; lo normal es que los versos se distribuyan por la página de una forma compuesta.

La vanguardia francesa y la española

El origen de tal espaciación está en el famoso poema de Mallarmé *Un coup de dés jamais d'abolira le hasard,* que si bien se publicó en 1897 no apareció como obra independiente hasta 1914; Cansinos-Asséns lo tradujo y dio a conocer en la revista *Cervantes,* en noviembre de 1919, con un comentario en el que alude a su relación con la música y con el creacionismo: «Es indudable que Mallarmé, como Peladan, ha sido en cierto momento un discípulo de Wagner: así como éste pretendió salvar la voz humana en el caos de la música y acordar ponderadamente todos los elementos artísticos del drama, Mallarmé quiso salvar la imagen, haciendo refluir hacia ella todas las irradiaciones de la virtud lírica. Esta emanación de la imagen, este enriquecimiento de la imagen, se está cumpliendo actualmente en la novísima poesía. El creacionismo, particularmente, labora en las intenciones del maestro extinto. Huido-

bro, Reverdy, son discípulos auténticos de Mallarmé. Y también Apollinaire lo ha sido en su poema elíptico e imaginado. La pretensión de crear imágenes que no correspondan a las formas de la realidad, que no sean aptas para congregarse y proliferar, es la aspiración máxima del autor de *Verse et Prose,* forma parte de su credo estético idealista, que busca no el individuo, sino el tipo único e indivisible. El creacionismo representa la madurez póstuma de una intención suya.»

Los antecedentes del creacionismo están claros; siguen una línea recta de inspiración francesa. No se olvide la polémica entre Huidobro y Reverdy acerca de la paternidad del creacionismo. Y es que, efectivamente, Pierre Reverdy enlazaba con la tradición literaria francesa, en tanto que Vicente Huidobro carecía de un pasado hispánico en el que apoyarse; por algo compuso en francés muchos de los poemas creacionistas, lo mismo que Juan Larrea. Sospecho que Gerardo Diego no lo hizo también debido a esa ambivalencia poética que tanto sorprendía a sus amigos: tan pronto seguía al romancero castellano como a los clásicos barrocos, para entusiasmarse igualmente con las novedades que le llegaban de fuera; en tales condiciones no podía abandonar su idioma nativo, que era el de Garcilaso y el de Góngora [3].

A las innovaciones tipográficas señaladas antes corresponden otras innovaciones en el plano del significado. Carecería de sentido desmembrar un soneto desperdigando por la página sus catorce versos; su lectura exige la agrupación en un bloque compacto, sin más separación que la estrófica, ya que el discurso es continuo y expresa un concepto unitario. En el poema creacionista sucede todo lo contrario: se alían varias ideas a veces sin la menor relación y se exponen mediante asociaciones diversas al margen de las retóricas, por lo que les vienen bien los significados visuales. Sin embargo, ni Huidobro ni Gerardo Diego prescindieron por completo de la métrica, ya que muchos de los poemas creacionistas conservan la medida de los versos y la rima. Lo que sucede es que desbordan los moldes habituales de la rigidez estrófica, mezclando los ritmos a conveniencia.

La condición interna del creacionismo tiene como apoyatura la imagen. En este aspecto no hay tanta ruptura con la tradición hispánica, ya que los poetas barrocos supieron reducir el valor del poema a la sim-

[3] La vanguardía poética española, en efecto, hay que buscarla en la época barroca, porque en nuestro país dominaban el romanticismo y el realismo costumbrista cuando en Francia se rompía con la tradición. Compárense estas fechas: ZORRILLA y CAMPOAMOR nacen en 1817, y BAUDELAIRE en 1821; NÚÑEZ DE ARCE en 1834, y MALLARMÉ en 1842; BARTRINA en 1850, y VERLAINE en 1844; GABRIEL Y GALÁN en 1870, y PAUL VALÉRY en 1871; Recuérdese, además, el interés de VERLAINE por los escritores barrocos españoles: ya cuando era estudiante dedicó un soneto a Don Quijote, después citó a GÓNGORA en los *Poèmes saturniens,* y también compuso un soneto muy admirativo a CALDERÓN al año de su segundo centenario, que está incluido en *Amour.* ¿Cómo no se iba a entusiasmar GERARDO DIEGO por los clásicos españoles? Precisamente su papel histórico ha sido el de servir de puente entre las vanguardias europeas y la tradición española, tanto la popular del romancero y los cancioneros como la culta nacida de GARCILASO.

ple expresión de imágenes y metáforas. No es casual que Gerardo Diego adoptase un papel protagonista en la rehabilitación del Góngora autor de los grandes poemas: él convocó al cónclave gongorino en abril de 1926; él organizó algunos de los actos serios y jocosos que conmemoraron el tercer centenario de su muerte en 1927; él recopiló una *Antología poética en honor de Góngora,* y él escribió artículos y poemas para llamar la atención sobre el gran cordobés. Hasta cierto punto cabe decir que Góngora fue un poeta creacionista, salvadas las distancias temporales; alteró la construcción habitual de las oraciones gramaticales con una intención semejante a la que lleva a los creacionistas a dispersar el bloque estrófico; asimismo, se insubordinó contra la rigidez del castellano, aceptando cultismos que tomaba del griego y el latín, en tanto que los creacionistas los toman del francés y el inglés; por fin, enriqueció su lenguaje mediante el empleo continuo de imágenes y metáforas, que es la base formal del creacionismo. En el caso concreto de Gerardo Diego hay que advertir que sólo acepta el concepto de imagen, porque con la metáfora empieza la poesía tradicional. En la metáfora lo interesante es el primer plano, mientras que en el creacionismo vale lo que dicen las imágenes.

La imagen creada

Recordemos ahora unas definiciones del propio Gerardo Diego, manifestadas en la revista *Cervantes,* una publicación fundada con ánimo de dedicarla a estudios clásicos, pero que se pasó con armas y bagajes al ultraísmo: «La imagen debe aspirar a su definitiva liberación, a su plenitud en el último grado. El creador de imágenes (poeta, creador, niño-dios) empieza por crear por el placer de crear. No describe; construye. No evoca; sugiere» [4]. La imagen debe ser libre, a diferencia de la barroca empleada por Góngora, que partía de unos supuestos previos estereotipados. El creacionista tiene como misión crear la imagen literaria que necesite para expresarse, huyendo de lo anecdótico y de lo descriptivo.

Hay que tener en cuenta lo que representa esta toma de conciencia en aquel momento, cuando se iniciaba el asombroso despegue de la novela europea hacia un lirismo que sobrepasaría en algunos casos a la propia poesía (Joyce, Kafka, Virginia Woolf, Gide...). Empezaban a desmoronarse las separaciones entre las artes en busca de su integración y la poesía, que suele ser la adelantada de las letras, se aproximó en aquellos primeros años veinte a la música y a la pintura, evadiéndose

[4] Gerardo Diego: «Posibilidades creacionistas», en *Cervantes,* Madrid, octubre 1919.

de sus cauces tradicionales. Desde el mismo inicio de *Imagen* advertía Gerardo Diego cuál era su intención: «Salto del trampolín. / De la rima en la rama / brincar hasta el confín / de un nuevo panorama» (primer poema de «Evasión», pág. 7). Un ansia de novedad estaba en el ambiente, y un afán de modificar las relaciones del hombre con el mundo y con su historia. Acababa de terminar la más cruel de las guerras conocidas hasta entonces; los poetas anhelaban descubrir un nuevo panorama y mantenían viva la esperanza de hacer que se conociera la verdadera felicidad humana; el poeta se proponía sustituir al guerrero para crear un mundo más justo. Y ese nuevo mundo exigía una nueva literatura. Ya en 1917, en el prólogo a su libro *Horizón carré,* ilustrado por Juan Gris, declaraba Huidobro: «Crear un poema tomando a la vida sus motivos y transformándolos para darles una vida nueva e independiente. / Nada anecdótico ni descriptivo. La emoción debe nacer de la sola virtud creadora. / Hacer un poema como la Naturaleza hace un árbol.» Estas ideas fundamentales del chileno se hallan repetidas a menudo en sus escritos teóricos; por ejemplo, en los *Manifiestos* (1925) recomienda: «No se trata de imitar la Naturaleza, sino de hacer como ella.» El *Diccionario* de la Academia recoge estas opiniones en su definición del creacionismo: «Doctrina poética que proclama la total autonomía del poema, el cual no ha de imitar o reflejar a la naturaleza en sus apariencias, sino en sus leyes biológicas y constitución orgánica.»

Claro está que la naturaleza tiene sus límites y no los traspasa más que de tarde en tarde, y aun entonces suele tener el hombre la culpa de su transgresión. En cambio, el poeta creacionista usa los materiales de que dispone, esto es, las palabras, a su antojo, y crea una realidad que no necesita estar completamente de acuerdo con la realidad natural. Aunque no llega tan lejos como el superrealista, desde el instante en que se siente obligado a crear el poema con personalidad propia y distinta a la habitual, le es forzoso desbordar las reglas intelectivas normales. El creacionista no persigue la eternidad del poema, sino su adecuación al instante creador. Tampoco le preocupa la perfección formal, sino la capacidad de sorpresa conseguida. Es un hombre de vanguardia que no rechaza el pasado, pero que se niega a imitarlo. El poema se convierte así en un objeto con vida peculiar, que será finita como todo lo existente. Lo necesario es que no sea intercambiable, que se distinga de los demás y que cumpla su misión funcional. Lo mejor sería conseguir un nuevo significado para las palabras, que cada una de ellas lograse una expresividad inédita hasta entonces. El lenguaje es a la vez agente y paciente del creacionista. La imagen será mejor cuanto más inesperada sea.

Volviendo a Góngora, que es un punto de referencia obligado con

relación a los poetas del 27, sus imágenes se apoyan en la mitología grecolatina y en la exageración de la realidad; son conceptuales e intercambiables, y de fácil comprensión por cualquier persona culta. Las imágenes creacionistas, en cambio, se basan en la imaginación del poeta para inventar realidades ficticias, y resultan polivalentes; son proyectadas e irrepetibles (so pena de caer en el plagio). Lope, Quevedo y Góngora podían utilizar las mismas imágenes heredadas de Garcilaso; un creacionista, por el contrario, no puede imitar las imágenes compuestas por otro si quiere que sus versos tengan valor; lo único que está autorizado a hacer es seguir el camino teórico del movimiento, creando conforme a los supuestos previos estipulados. Si no se debe imitar ni a la naturaleza, es lógico que mucho menos se deba imitar a otro poeta. El creacionista pone en pie todo un mundo nuevo con sus cinco sentidos.

Esto representa un problema para la comprensión del creacionismo. De hecho, me ha ocurrido en cierta ocasión que comenté un poema creacionista de Gerardo Diego y el autor me dijo después que mi interpretación de las imágenes no coincidía con la suya: él pensó de otra manera distinta al escribirlas de como yo las había leído. Ahora bien: mi interpretación era tan coherente como la suya; la diferencia estaba en que yo «traducía» las imágenes de acuerdo con mis propios intereses, y Gerardo Diego, con los suyos. El autor rechazó la interpretación del lector porque sabía qué pensaba al escribir aquel poema. Hasta es posible que otro lector diese una tercera explicación. De todos modos, el autor no puede estar junto al lector continuamente para indicarle sus motivaciones. ¿Constituye esto un defecto o una limitación del creacionismo? Pienso que no. La libertad de creación del poeta se corresponde con la libertad de lectura. El poema es válido por sí mismo, como objeto de arte que es, independientemente de la intención de su autor. ¿Nos atreveríamos a rechazar el arte del Pleistoceno por no saber qué finalidad perseguían sus autores? Aunque se ignore qué acontecimiento histórico retrató Velázquez en *La rendición de Breda,* el cuadro asombrará al espectador por su maravilloso trabajo artístico, sea cual fuere la anécdota descrita y el nombre de los personajes pintados.

Hay un valor objetivo del arte que debiera ser inamovible, pero no es así; pensemos una vez más en las *Soledades* gongorinas: ¿son más importantes ahora que en el siglo pasado? La opinión de los románticos era distinta de la que tenemos hoy; ya en su época necesitó de escoliastas, y no todos mantuvieron idéntico criterio. Un poema creacionista es menos complejo por su extensión reducida y por su proximidad temporal al lector; en cambio, presenta mayores dificultades interpretativas por no basarse en unos significados comunes a todos los lectores, sino

a la personalidad del autor. Ahora bien: por muy creador que sea el poeta, utiliza el idioma general de la colectividad y parte de unos supuestos históricos idénticos para todos los hombres de su ámbito cultural. Y dado que el poeta creacionista escribe en plena lucidez, formando racionalmente las imágenes de sus versos, a diferencia del trabajo superrealista, que es irracional, es imposible que las diferencias de interpretación entre el autor y el lector sean tan grandes como para desvirtuar por completo la obra poética [5].

Una imagen múltiple

Quiérase o no, en el poema queda siempre una zona encubierta por la múltiple interpretación que admite la cadena sintagmática; se exceptúa la poesía política por dirigirse a un fin práctico ajeno a lo que constituye el acto estético de la escritura: para darse cuenta de ello basta comparar las tiradas de romances populares compuestos durante la guerra civil con los poemas escritos antes y después de ella por los mismos autores. En ese romancero es difícil adivinar el nombre de los autores de cada pieza; se diría que son obras colectivas, y en cierto modo lo son. Fuera de este caso tan extremo, la poesía despierta sensaciones diferentes en cada lector, sin que por ello se reduzca su valor ante las restantes formas del arte. No hay razón para exigirle más al creacionismo.

La cuestión se complica por cuanto el creacionismo recomienda la utilización de la imagen múltiple. Postula un entrecruzamiento de planos semánticos inseparables dialécticamente por constituir una sola representación ideal. En el artículo «Posibilidades creacionistas», citado antes, definió este concepto Gerardo Diego: «*Imagen múltiple.* No explica nada; es intraducible a la prosa. Es la poesía, en el más puro sentido de la palabra. Es también, y exactamente, la Música, que es sustancialmente el arte de las imágenes múltiples; todo valor disuasivo, escolástico, filosófico, anecdótico, es esencialmente ajeno a ella. La música no quiere decir nada. (A veces parece que quiere; es que no sabemos despojarnos del hombre lógico, y hasta a las obras bellas, desinte-

---

[5] Esta afirmación ha sorprendido o molestado cuando la expuse en público. La refuerzo con la autoridad de Hans-Georg Gadamer, antiguo profesor de la Universidad de Heildeberg, que en su libro *Wahrheit und Methode* (1960) explica cómo toda obra de arte tiene una verdad propia que se manifiesta por sí misma al proceder de sí misma, y las exégesis no llevan a esa verdad, sino que se limitan a prevenir las interpretaciones erróneas que en el futuro pudieran tergirversarla: es la obra la que influye en el lector, y no al revés, de modo que si bien la obra es una y la misma, ofrece tantas adaptaciones como lectores tenga. Por su parte, Max Jacob, tan cercano al nacimiento del cubismo que vivía con Picasso y alternaba con él la única cama de que disponían en la habitación del Boulevard Voltaire, escribió en el prefacio a *Le cornet à dés* (1917): «Le poème est un objet construit. (...) Une oeuvre d'art vaut par elle-même et non par les confrontations qu'on peut en faire avec la realité».

resadas, les aplicamos el porqué.) Cada uno pone su letra interior a la Música, y esta letra imprecisa varía según nuestro estado emocional. Pues bien: con palabras podemos hacer algo muy semejante a la Música, por medio de las imágenes múltiples» [6].

Entre las consecuciones favorables del creacionismo hay que destacar su carga de plasticidad y de musicalidad para el verso. Así como el modernismo anhelaba perderse en la música de las palabras, el creacionismo añade el valor de la forma, completando la fuerza expresiva del conjunto. En los textos en prosa que preceden a las dos secciones propiamente creacionistas de *Imagen* especifica el poeta las razones de esa separación clasificatoria, de acuerdo con la preponderancia de uno de los dos elementos. Recordemos algunos párrafos: «Imagen múltiple. No reflejo de algo, sino apariencia, ilusión de sí propia. Imagen libre, creada y creadora. Nueva célula del organismo autónomo. Y, sin embargo, nada de esqueleto, nada de entrañas. Todo superficie; porque la profundidad está en la superficie cuando la superficie es plástica. / Las palabras no dicen nada, pero lo cantan todo; y se engarzan en una libre melodía de armonías. Poesía—esto es—: Creación. Que la obra viva por sí sola y resucite en cada hombre una emoción distinta. No buscar las cosas en nosotros, sino a nosotros en las cosas» («Imagen múltiple», página 45). «Paralelamente, estos otros ensayos más musicales que plásticos, dejándose ir cauce abajo en un deleitoso entresueño cerebral. Aspiran a una perfección más tersa que construida, y más que forma quisieran ser materia pura. Poesía de vacaciones cantada entre siestas perezosas y lejanos ritornelos infantiles. Estribillos, repetidos o no, que aun estos quisieran serlo por su ingenua espontaneidad involuntaria» («Estribillo», pág. 79).

Pintura y música juntas para conformar el verso, al mismo tiempo que se unen la realidad y la imaginación en un interrogante crítico ante el mundo. La poesía que vino después, la escrita por el grupo del 27 en primer lugar, se benefició de esos avances creacionistas. La poesía fue a las cosas mediante el empleo adecuado de la palabra original sin tener en cuenta las leyes de las preceptivas. Cambió el panorama lírico sin que la revolución resultase demasiado costosa; en cambio, las ganan-

---

[6] Art. cit., n. 4. Véase también la opinión de ENRIQUE DÍEZ-CANEDO: «Tres poetas», en *El Sol*, Madrid, 26 mayo 1922: «Hasta aquí, la poesía era como el resplandor de las cosas. Ahora, si no nos engañamos, los creacionistas quieren que sea una cosa en sí. Tal como la vemos en *Imagen*, cuyas páginas marcan claramente una evolución desde las travesuras rítmicas y los escorzos humorísticos del comienzo hasta los más puros poemas finales, el resultado último a que este arte alcanza en GERARDO DIEGO está en una sugestión de sentimientos generales que llegan a producir un vago estado de ánimo semejante al que causa la música. Cada poema va creando, por lo menos, su atmósfera, que es, lo repetimos, una atmósfera musical. Pero quizá no es distinto el caso de evocar con la poesía una realidad concreta, a semejanza de las artes plásticas, del de sugerir una determinada emoción, una síntesis de sentimiento, como la que produce la música. ¿No nos habrán traído estos creacionistas a las fronteras de dos artes, y necesitaremos muy pronto de un nuevo Lessing que haga el deslinde?»

cias son todavía notables. Se engrandeció el acto de crear mediante el pensamiento, y el poeta consiguió una categoría sin límites. Todo ello sin deshumanizar el verso, como reconoció Antonio Machado al comentar jubilosamente *Imagen:* «... No olvidemos los fines por los medios. Imágenes, conceptos, sonidos, nada son por sí mismos; de nada valen en poesía cuando no expresan hondos estados de conciencia. Mas en el libro *Imagen,* de Gerardo Diego, donde acaso sobran imágenes, no falta emoción, alma, energía poética. Hay, además, verdaderos prodigios de técnica y, en algunas composiciones, una sana nostalgia de elementalidad lírica, de retorno a la inspiración popular. Estas dos notas, aparentemente contradictorias, son señales inequívocas del trabajo de tanteo y exploración del joven poeta» [7].

Relaciones cubistas

Otro punto de contacto del creacionismo tiene lugar con la pintura cubista. Todavía era novedoso el cubismo en la España de los años veinte, aunque ya contase con una historia notable. Como es sabido, el origen del cubismo se remonta a la primavera de 1907, cuando Picasso comenzó a pintar *Les Demoiselles d'Avignon* en una habitación miserable del Bateau-Lavoir, en el viejo Montmartre. Desde ese momento, Picasso pintó cuadros en vez de temas, como se hacía hasta entonces; no plantó su caballete en medio del campo, sino en medio del taller, porque su intención era intelectualizar a la naturaleza para convertirla en obra de arte; él mismo confesó que pintaba «non pas ce qu'il cherche, mais ce qu'il trouve». Georges Braque fue su compañero en la aventura; el mismo año de 1907 pintó un *Nu* de estilización diferente de la picassiana, que es su primera obra cubista; su intención era transformar el sujeto-anécdota en objeto-pintura, según él mismo declaró.

En marzo de 1915 se celebró en Madrid una exposición llamada «Pintores íntegros», patrocinada por Ramón Gómez de la Serna, quien ordenó que los cuadros permaneciesen cubiertos el día de la inauguración mientras él hablaba de las novísimas tendencias artísticas. Al descubrirlos se originó un escándalo mayúsculo, del que dejó constancia el mismo Ramón en su *Automoribundia.* En España no se aceptaban las innovaciones parisienses, aunque participasen en ellas españoles como Pablo Picasso o María Blanchard. Ecos de ese acontecimiento le llegaron a Gerardo Diego, si bien no tomó contacto directo con la van-

[7] Antonio Machado: «Gerardo Diego, poeta creacionista», en *La Voz de Soria,* 29 septiembre 1922.

guardia pictórica hasta agosto de 1922, cuando viajó a París invitado por Huidobro a pasar unos días en su casa. El poeta no pretendía estudiar los movimientos pictóricos, pero debe tenerse en cuenta que en el origen y desarrollo del cubismo intervinieron tanto pintores como escritores—Picasso, Braque, Apollinaire, Max Jacob y otros—. El crítico José Francisco Cirre ha relacionado la poesía creacionista de Gerardo Diego con la pintura cubista de Picasso: «Para mí tengo que el contraste voluntario entre lo viejo de la forma—técnica versificadora—y el fondo—archirrevolucionario—dota a la poesía de Gerardo Diego de calidades semejantes a las de Picasso en pintura» [8].

En aquellos días parisienses entabló amistad con Juan Gris, que le pareció un gran pintor y un gran personaje. Con motivo de su muerte, en 1927, escribió un artículo para la *Revista de Occidente,* titulado «Devoción y meditación de Juan Gris», en el que decía: «M. Jourdain hablaba en prosa sin saberlo. Todos los poetas del verso hablaban también en prosa sin saberlo. Juan Gris lo expresaba en una proposición matemática perfecta: 'Esta pintura es a la otra pintura lo que la poesía a la prosa.' Exacto, preciso. (Si no recuerdo mal, Apollinaire, años atrás, había escrito: 'El cubismo es a la pintura restante lo que la música a la literatura.' Ambas frases resumen expresivamente la evolución de la estética cubista.) Pero claro es que Juan Gris pensaba también en 'esta poesía', que, a su vez, es a la otra poesía lo que su pintura a la otra pintura. Y esta poesía, paralela al cubismo de Juan Gris, es el creacionismo de Vicente Huidobro. Que no hay que confundir (qué lástima, ¿verdad?, esta manía mía) con cualquier otro falso creacionismo de poetas que no procedan por *rapports* de palabras y de imágenes desde el núcleo abstracto al poema concretizado y humanizado. No será superfluo advertir que la diferente naturaleza de los elementos en pintura y en poesía no permite una adaptación simétrica, correlativa de una teorética a otra. Pero no es de este lugar dilucidar divergencias, sino señalar identidad de rumbos. La dedicatoria de los *Poemas árticos,* de Huidobro, 'A Juan Gris y Jacques Lipchitz (el escultor del cubismo), recordando nuestras charlas vesperales en aquel rincón de Francia', deja entrever cómo de aquellas conversaciones estaba naciendo la conciencia de un nuevo sentido del arte, confusamente presentido y deseado ya, pero nunca clara, sistemáticamente expuesto y ensayado hasta las obras de esos artistas durante los años de la guerra» [9].

Al mismo tiempo que estas notas en prosa sobre el pintor amigo compuso Gerardo Diego el poema «Liebre en forma de elegía», que

---

[8] José Francisco Cirre: *Forma y espíritu de una lírica española,* México, Gráfica Panamericana, 1950, pág. 113.

[9] Este texto puede leerse ahora en Gerardo Diego: *28 pintores españoles contemporáneos vistos por un poeta,* Madrid, Ibérico Europea de Ediciones, 1975, págs. 86 y s.

pasó a formar parte de *Biografía incompleta* con esta dedicatoria: «A Juan Gris al otro lado». Termina con estos versos:

Yo que me paso la vida
ante la primavera a ver si la convenzo
ayer mientras te oía
tuve que prorrumpir en color amarillo
y construir del paraíso otoño e invierno
un triángulo aproximadamente de sexo alterno (pág. 219).

Aquí se dan cita elementos contrarios de exaltación controlada. El poeta asume un papel trascendente, puesto que trata de influir sobre la primavera, la estación renovadora de la naturaleza; bien es verdad que no parece conseguir nada, teniendo en cuenta su insistencia. Por eso, en vista de las circunstancias se apodera del color amarillo, dominante en el otoño, y con él y el invierno trata de reconstruir la primavera, que así se le presenta como un triángulo equilátero y, mediante una imagen bastante fácil de comprender, se convierte en un sexo. Las asociaciones se desencadenan por sí solas, manteniendo una resonancia inquietante: el lector no puede sospechar a dónde le empuja el poeta con sus imágenes desenvueltas de una realidad traspasada a nuevos hechos desconocidos hasta entonces por él: la narración poética es todo lo emotiva que requiere el caso, pero prescinde de cualquier fórmula elegíaca habitual. La entronización de la liebre, animal que representa la velocidad, demuestra que se va a hablar de una vida por sus reproducciones imaginativas, y no por sus hechos históricos; la liebre tan veloz toma la forma de una elegía por el amigo cuya vida fue tan corta, tan rápida.

Un poema de *Manual de espumas* se titula «Cuadro» (pág. 161); está dedicado «A Maurice Raynal», autor de varios libros sobre Picasso y sobre el cubismo, y contiene los elementos habituales en las obras cubistas, destacando la figura de la guitarra como en tantas telas de Juan Gris:

Enmedio la guitarra
Amêmosla
Ella recoge el aire circundante
Es el desnudo nuevo
venus del siglo o madona sin infante
Bajo sus cuerdas los ríos pasan
y los pájaros beben el agua sin mancharla

Hela aquí, pues, en el lugar ocupado antes por las representaciones paganas o cristianas de la mujer, en su desnudo castísimo, con su voz de cuerda capaz de imitar el rumor de las aguas del río o el trinar de los

pájaros. El instrumento musical no ha cambiado de forma ni de actuación, pero el poeta habla de ella como lo haría un enamorado que dedicase madrigales a su amada, por lo que parece que la ve como un ser vivo y le adjudica cualidades animadas. El poeta crea una atmósfera especial en torno a la guitarra, protagonista del cuadro que describe; su visión es interior y activa, no se detiene en la simple contemplación de la superficie pintada, así como el pintor cubista no copia la realidad, sino que la crea. Todos los teóricos del cubismo, empezando por Guillaume Apollinaire y Pierre Reverdy, han enfatizado siempre su afán de creación frente a la copia, un poco antes de que Huidobro proclamase en Buenos Aires las mismas opiniones aplicadas a la poesía.

En las *Lettres,* de Juan Gris (editadas en 1956), hallamos frecuentes alusiones a la intención creadora del cubismo para utilizar un nuevo lenguaje plástico, lo que creó un clima espiritual sin relación alguna con la sacralidad de las figuras representadas anteriormente, ya que se basaba en cuestiones geométricas. Así contaba la evolución de la nueva estética: «A son début, le cubisme n'était qu'un mode nouveau de représenter le monde. A l'eclairage momentané des objets, on substitua ce qu'on pensait être leur couleur locale. A l'apparence visuelle d'une forme, on substitua ce qu'on croyait être la qualité même de cette forme. (...) Maintenant l'analyse s'est transformée en synthèse par l'expression des rapports entre les objects mêmes. Pour moi, le cubisme n'est pas un procédé mais une esthétique et même un état d'esprit.» De la misma manera, el creacionismo apareció como un movimiento integrador del afán común por superar la imitación de la realidad entonces desarticulada o en trance de serlo.

En su libro ya clásico *Les peintres cubistes. Méditations esthétiques* (1923) proponía Apollinaire la división del cubismo en cuatro tendencias; a una de ellas la denominaba cubismo órfico, «art de peindre des ensembles nouveaux avec des éléments empruntés non à la réalité visuelle mais entièrement créés par l'artiste et doués par lui d'une puissante réalité.» Para el crítico poeta, esta modalidad del cubismo representa el arte puro, alcanza tres categorías que equiparan belleza y excelsitud: en las formas, en la construcción y en el tema. Con esta modalidad, pues, hay que relacionar a los poetas creacionistas, ya que pretendían acercarse a una poesía absoluta en momentos verdaderamente contradictorios. En los años veinte estuvo de moda en España y en Francia la poesía pura, ejemplificada normalmente por las obras de Juan Ramón Jiménez y Paul Valéry. Los creacionistas deseaban también la pureza, pero la buscaban por caminos diferentes. La pureza creacionista radica en la libertad de imágenes múltiples, ligadas al empleo personalísimo del lenguaje; su anhelo es una belleza ideal mucho más amplia

que la posible belleza visual; anida en el cerebro humano y se la hace palpable mediante el acto creador de la escritura. Luis Cernuda acertó a definir en un aforismo la poesía creacionista de Gerardo Diego por su pureza, sirviéndose de una cita de Mallarmé: «Invitación a la poesía de Gerardo Diego: *Au pur délice sans chemin*» [10].

EL EJEMPLO DEL CINE

Además de relacionarse con la música y la pintura, el creacionismo se acerca al cine también. El cine consiguió su desarrollo comercial con obras notables hacia 1914; era entonces la gran ilusión de los artistas, porque representaba una posibilidad creadora de comunicación estética de repercusiones insospechables. Gerardo Diego siente poca afición por el cine sonoro y son contadas las películas que va a ver; no obstante, en aquellos años del cine mudo tenía una curiosidad lógica por observar el desarrollo del que sería llamado el séptimo arte; aún hoy prefiere las películas mudas a las actuales superproducciones sonoras en pantalla panorámica y con diversas gamas coloristas: dice que el intento de copiar la realidad no puede disimular los trucos de la producción, en tanto que aquellos celuloides conservan todo el valor plástico. Pues bien, la técnica del montaje cinematográfico ejerce una influencia indudable sobre las composiciones creacionistas. El fundido permite enlazar secuencias distintas sin interrumpir el curso expositivo, trabando planos diversos. De la misma manera, el poema creacionista se compone por regla general con secuencias diversas trabadas por un lazo mínimo, que tanto puede ser un concepto como un sonido. Los planos se cruzan para conseguir la sensación de actualidad sin tiempo y sin espacio; en el poema creacionista se mezclan los elementos más dispares en determinado momento, y hasta el final no se conoce la razón de que sea así. El cine es un arte eminentemente visual, y ya quedó dicho que el poema creacionista adopta una disposición tipográfica que exige su contemplación más que su audición. A las imágenes cinematográficas superpuestas corresponden las imágenes múltiples creacionistas.

Es de señalar que Huidobro intentó llevar a la novela una especie de trasposición de las secuencias cinematográficas, pero no en forma de guión, sino a la manera de un relato hecho sobre la proyección de una película. De ahí que calificase de «novela-film» su *Cagliostro* (1934, ya publicada en inglés en 1931). El intento no tuvo un resultado muy brillante, es la verdad, quizá porque son dos artes narrativas paralelas, cada una con su metodología propia y semejante a la otra, pero con medios

[10] LUIS CERNUDA: «Anotaciones», en *La Verdad*, núm. 59, Murcia, 10 octubre 1926.

técnicos muy distintos. Por el contrario, poesía y cine demuestran guardar una relación mayor. Nadie será capaz de explicarlo mejor que Serguei Eisenstein, uno de los maestros indiscutibles de la cinematografía mundial; en un texto sobre «Problemas de la realización» equipara el montaje cinematográfico con algunos recursos retóricos del verso que merece la pena recordar ahora, dado que tienen especial aplicación al creacionismo.

Analiza unos versos de Pushkin para transcribirlos a planos cinematográficos en una supuesta hoja de montaje, y destaca cómo es el mismo el número de versos y de planos, estructurándose en una perfecta composición sonoro-visual contrapunteada; añade: «Vemos que el procedimiento de la coincidencia de fragmentación de la idea y de la música es utilizado por Pushkin en el caso de mayor impacto. Lo mismo procedería un experto montador: verdadero compositor de las compaginaciones sonoro-visuales». Estudia después la técnica del encabalgamiento en el verso, y lo equipara a las distribuciones sonoro-visuales de las imágenes en el montaje sonoro. Al referirse a la colocación no lineal de los versos de Mayakovski dice que «cercena al verso como lo haría un experto montador». Y concluye: «Así, pues, bien se trate de combinaciones ópticas o sonoras u óptico-sonoras, en la creación de una imagen, una situación o en la plasmación *mágica* de la imagen de un personaje—en Pushkin o en Mayakovski—, en todas partes se halla presente el mismo método del montaje (...). No hay contradicción entre el método con que escribe el poeta, el método con que actúa el actor que lo plasma *en su interior,* el método con que el mismo actor realiza las acciones *en el interior del cuadro* y el método por el que sus acciones, sus actos, como las acciones del medio que le circunda (en general, todo el material de la película cinematográfica), rutilan y fulguran en manos del director a través de la exposición del montaje y la estructuración del film en su conjunto» [11].

El creacionista llega más lejos que Pushkin y Mayakovski, recibe sus logros ya históricos y consigue una estrofa que mantiene la sonoridad a pesar de la dispersión de los versos. La sucesión de imágenes múltiples provoca una transcripción visual animadísima que se aproxima mucho al montaje cinematográfico. Los poemas creacionistas suelen

[11] SERGUEI EISENSTEIN: *Reflexiones de un cineasta;* cito por la traducción anónima y muy deficiente del I. C. A. I. C., Instituto del Libro de La Habana (Cuba). Conviene añadir aún una reflexión sobre el montaje: «La fuerza del montaje radica en que en el proceso de creación se incluyen las emociones y el raciocinio del espectador. Al espectador le obligan a recorrer el mismo camino de creación que recorrió el autor al crear la imagen. El espectador no sólo ve los elementos representados, sino que siente también vivamente el proceso dinámico de la aparición y de la formación de la imagen como lo sintiera el autor. Eso es, al parecer, el mayor grado posible de acercamiento al logro de transmitir visualmente en toda plenitud las percepciones y la concepción del autor, de transmitirlas con *la fuerza de la percepción física* con que se alzaron ante el autor en los momentos de labor creadora y de visión creadora».

estar compuestos por medio de series de dos o tres versos, por regla general, que expresan algo semejante a una planificación seriada, con diversos movimientos de la supuesta cámara, en este caso la visión interior del poeta. Veamos un poema de *Limbo,* titulado «Calle», que por ser breve podremos examinar entero:

Como una puerta de aspas giratorias
la calle va dando vueltas
Cautamente
hurtan sus sueños blancos las vidrieras
Por las chimeneas bajan del cielo
suaves polichinelas
Entre un oleaje de música
ha pasado el ángel
cuya cabellera riega las calles
Cada farol es una herida
Esta noche es más larga que nunca la vida (pág. 124).

Nos presenta el poeta primero un plano general, en el que enfoca una calle en momento de mucho tráfico; el *travelling* hacia adelante nos acerca los escaparates de esa calle, y tras un fundido en negro tenemos una nueva secuencia en plano conjunto, la de los polichinelas celestes ante el decorado de las chimeneas. Fundido encadenado: se habla ahora de un ángel, la imagen del camión que riega las calles, con su cabellera formada por los chorros del agua. Finalmente, el *travelling* hacia adelante encuadra un farol tras otro en primeros planos, en esa calle, para ir después hacia atrás y terminar en un definitivo cuadro general englobador de la vastedad nocturna, simbología de la tristeza. Este «guión técnico» visualiza adecuadamente los sentimientos que el poeta deseaba expresar en el «guión literario». Los planos, los movimientos de cámara, los detalles de la acción, todo se halla perfectamente precisado por el realizador creacionista.

La música acompaña la proyección. Se ha conseguido subrayar cada secuencia de una manera suave, nada llamativa. Los seis primeros versos repiten una asonancia en e-a de los pares, manteniendo la melodía suave, a tono con la danza de los «suaves polichinelas». Ahí cambia el ritmo, porque ya dice el séptimo verso que se ha oído «un oleaje de música» entre cuyas ondas venía un ángel; se cambia, pues, la asonancia, que pasa a ser a-e sólo en dos versos seguidos, y la secuencia final modifica de nuevo el ritmo para concluir rotundamente con una rima consonante en ida.

A lo largo de sesenta años ha ido explorando Gerardo Diego las imágenes en un esfuerzo creador asombroso. Ha conseguido dominar a las palabras después de conocerlas en cada una de sus posibilidades

etimológicas y de ampliar su campo de acción sobre la realidad por medio de su imaginación creadora. La experiencia le ha servido para enriquecer la poesía formal con las adquisiciones alcanzadas en su tratamiento de la imagen múltiple. Y a la inversa, el cultivo de las formas tradicionales ha dado mayor consistencia al verso creacionista. El signo astrológico de Libra, bajo el que nació, parece que sirve para presentar toda su obra, igualando los dos platillos de la balanza con el peso de la tradición y de la innovación. La herencia de Góngora cayó en buenas manos, se cultivó y engrandeció hasta hacer de Gerardo Diego uno de los poetas más completos de nuestro siglo. Y sigue alargando su voz original sin concederse tregua. Esta voz profunda y suave llega al misterio de la inspiración poética y se obliga a escribir con el apoyo de las palabras que conoce tan bien dentro de esa atmósfera peculiar que configura sus poemas. Porque lo cierto es que se aprecia el único estilo de Gerardo Diego en cada poema, sea del signo que fuere. Las palabras son las valiosas, y es uno el poeta que las emplea. El creacionismo sigue en la brecha, con el mismo ardor que sesenta años atrás, cuando vino Huidobro a Madrid para predicarlo, aunque ya sin virulencia porque lo aceptamos como un movimiento purificador de la expresión poética. Así que nadie le dice a Gerardo Diego que lo abandone ahora, sino todo lo contrario, porque aún le queda mucho que hacer con las palabras. El lo explicaba al comenzar la sexta parte de *Biografía incompleta:*

No me digáis ya basta ya no es tiempo
El otoño pasó pasó el invierno
No me mandéis que calle
aún tengo que decir cosas tremendas
para que tú me entiendas si quieres
aunque no me comprendas

Tengo que hablar que hablar que confesarme y confesaros
en estos versos tan míos y tan vuestros y tan de todos
Tengo que hablar porque esto que aquí llevo
vuestro ha de ser como del perro el amo
y de la luna el pozo y del amor el tacto
Todo lo que yo sé lo que siento e invento
por ser tan mío os lo regalo

Decid todos a una
sí gritad conmigo
No hay más Dios que Dios y un hombre es su profeta
No hay más Hombre que Hombre y un Dios es su trompeta.

ARTURO DEL VILLAR

Francisco Silvela, 57, 5.° E
MADRID-6

LA INTENCION POLITICA EN LA OBRA DE BORGES: HACIA UNA VISION DE CONJUNTO

«No es excesivo, tal vez, considerar que en [*El Sur*] se encierra una pesadilla frecuente del escritor.»

EMIR RODRÍGUEZ MONEGAL: *El juicio de los parricidas* (Buenos Aires, 1956), página 63.

I

La impresión general que sin duda tienen de la obra de Borges la mayoría de sus lectores es la de hallarse ajena a la preocupación política; el examen detenido de esa obra demuestra, no obstante, lo contrario: Borges no ha intentado jamás volverle la espalda a la problemática política de su país y de su tiempo, la cual se manifiesta dentro de su obra no sólo en forma de interpretaciones artísticas y, cada vez más frecuentemente, de declaraciones explícitas, sino que permea la sustancia intencional misma de esa obra.

El escenario *natural* para la expresión de las convicciones políticas de Borges es su interés en la historia argentina, estrechamente relacionado a su vez con el que lo atrae a su propio pasado familiar [1]; el vehículo más evidente de esa preocupación, y en un principio el más frecuente también, es la poesía, como es al cabo justo que suceda con sentimientos decididamente personales y sólo parcialmente definidos de la especie que se asocia con la poesía lírica. Trataré primeramente de los poemas que tienen por protagonistas a los antepasados heroicos del poeta, por revelarse mejor en ellos que en otros poemas históricos sin una relación directa con su progenie, la ideología política de Borges, la cual me parece que ejerce una influencia capital en la íntima concepción de su obra [2].

[1] Véase «Borges et les Ancêtres», por MANUEL MUJICA LAÍNEZ (*L'Herne* [París, 1964], páginas 151-55). Sobre la prosapia de Borges, véase «Généalogie de Borges», por CARLOS T. DE PEREIRA LAHITTE (*ibíd.*, págs. 156-58) y la autobiografía del propio Borges (*The New Yorker*, septiembre 19, 1970; incluida en *The Aleph and Other Stories* [New York, 1970]).

[2] EMIR RODRÍGUEZ MONEGAL, en *El juicio de los parricidas* (Buenos Aires, 1956) examina el Borges político a la luz de las generaciones argentinas posteriores a la suya. Para muchos jóvenes

El más conocido de los poemas de intención política de Borges, posiblemente el más hermoso de ellos, el de estructura más compleja, y sin duda el más positivo en su mensaje cívico—razón por la cual marca también un hito importante en la evolución del pensamiento público de su autor—, es la «Página para recordar al coronel Suárez, vencedor en Junín», de 1953 [3].

El poema trata del coronel Isidoro Suárez, bisabuelo materno del poeta y héroe de Junín, batalla cantada ya en uno de los poemas clásicos de la literatura hispanoamericana: *A la victoria de Junín: canto a Bolívar,* de José Joaquín de Olmedo (1825), el cual consiste en una descripción de la batalla de 1824 vista como el comienzo cierto de la gloria americana. Entre los capitanes nombrados por Olmedo figura el coronel a quien va a recordar Borges («Carvajal... y Silva... Y Suárez») [4]; y la lectura de ambos poemas sugiere que aquél ha tenido en cuenta varios aspectos de la oda de Olmedo en la composición de su poema, con el objeto de subrayar el contraste entre su propia interpretación y la heroica o tradicional de la batalla. La voz del narrador dirigiéndose a los peruanos (verso 111), el horror y la confusión de la batalla (161 y siguientes, y 300), o las libaciones de los guerreros una vez concluida la jornada, hallan todos un eco directo en la «Página». A ello hay que

Borges era el representante paradigmático «de una clase que arruinó al país y abrió paso a Perón» (página 68); en tanto que para otros, de orientación más nacionalista que marxista, era un frívolo que utilizaba «los símbolos de lo nacional sin participar del sentimiento nacional unido a esos símbolos» (pág. 67). RODRÍGUEZ MONEGAL repasa la denuncia por Borges del nazismo y del peronismo, llamando la atención sobre el cuento *El Sur* y sobre la «Página para recordar al coronel Suárez», textos que «demuestran hasta qué punto mantuvo Borges, junto a su carrera literaria, una carrera de oposición doctrinaria» (pág. 64). Tratando de la batalla eterna de Suárez, MUJICA LÁINEZ, en el artículo citado antes, afirma que ella «nous sauve et nous sauvera de la médiocre langueur nostalgique, nous, *criollos finales*» (pág. 155); demostrando cómo Borges (sin duda a causa de su abierto antiperonismo) es digno de sus antepasados. Véase también «Borges et la nouvelle géneration» *(L'Herne,* páginas 199-204), donde ABELARDO CASTILLO trata de explicarse el genio de Borges, para lo cual empieza por deslindar éste de aquello que le «repugna» en el escritor: «son absurde confusion entre Perón et peronisme» y su reciente afiliación al Partido Conservador (pág. 200). Más positiva es la posición del novelista ERNESTO SÁBATO, quien en «Les deux Borges» *(ibid.,* págs. 168-78) se propone «salvar» el Borges que canta los objetos humildes y los sentimientos trascendentes, del otro, reaccionario y preciosista. *El escritor y sus fantasmas* (Buenos Aires, 1963) recoge este ensayo y otros donde se acusa a Borges de ignorar los problemas nacionales, etc. El estudio más completo hasta la fecha de la preocupación histórica de Borges es el de HUMBERTO M. RASI: «The final creole: Borges' view of Argentine history» *(Prose for Borges,* ed. Charles Newman y Marie Kinzie [Northwestern University Press, 1974], págs. 143-65), al cual me referiré a menudo. La conclusión de RASI es que las meditaciones de Borges sobre el pasado argentino son uno de los temas básicos de su obra, en la que la tradición familiar del poeta viene a identificarse con la historia argentina, cuyo proceso afecta directamente el tratamiento por Borges de ciertos temas clave de su obra: coraje, destino, repetición. «The artistic quality of his literary evocation of the Argentine past makes him his country's best contemporary civic poet» (pág. 165).

[3] *Obra poética* (Buenos Aires, 1969), pág. 148. La «Página» apareció en *Sur,* núm. 226 (enero y febrero de 1954), pág. 47, y por primera vez en libro en *Poemas. 1923-53* (Buenos Aires, 1954). Este libro incluye los tres primeros poemarios de Borges—*Fervor de Buenos Aires* (1923), *Luna de enfrente* (1925) y *Cuaderno San Martín* (1929)—más «Otras composiciones», y es la base de las ediciones sucesivas de la *Obra poética.* Los poemas escritos entre 1930 y 1967 han aparecido separadamente como *El otro, el mismo. Elogio de la sombra* (1969) y *El oro de los tigres* (1972) contienen poemas y algunas prosas. *La rosa profunda* es de 1975. Todas las citas de Borges provienen de la edición de Emecé en volúmenes individuales.

[4] *Poesías completas,* ed. Aurelio Espinosa Polit (México, 1947), pág. 130.

agregar la presencia del coronel Suárez, la de las lanzas [5], el escenario andino, las palabras finales de Bolívar y hasta el sol poniente.

Borges comienza situándose a cierta distancia temporal de la batalla, en la mente del coronel que recuerda su participación en ella («Qué importan las penurias, el destierro, / la humillación de envejecer, la sombra creciente / del dictador [Rosas] sobre la patria»), de modo que la grandeza de Junín oscurezca cuanto tiene que ver con la vida cotidiana, cuyos elementos físicos se enumeran mezclados con los espirituales para subrayar su intrascendencia frente a esa «hora alta, a caballo, / en la visible pampa de Junín como en un escenario para el futuro», en la que va a justificarse la vida de Suárez.

El poema pasa entonces a la descripción de la batalla misma, vista a través de Suárez en vez del narrador externo que ha dirigido hasta ahora nuestra visión, definiendo el valor de la batalla para su antepasado y acercándonos, por tanto, a éste («En los atardeceres pensaría», etcétera). A la evocación inicial de Junín como un cuadro en la historia suceden los recuerdos personales de Suárez, que ganan el sitio dominante:

> *el* godo *que atravesó con el hierro,*
> *la victoria, la felicidad, la fatiga, un principio de sueño,*
> *y la gente muriendo entre los pantanos,*
> *y Bolívar pronunciando palabras sin duda históricas*
> *y el sol ya occidental y el recuperado sabor del agua y del vino,*
> *y aquel muerto sin cara porque la pisó y borró la batalla...*

El Bolívar-héroe clásico de Olmedo posee menos peso en la memoria del coronel que les otorga a sus palabras por cortesía el adjetivo «históricas», que el muerto anónimo dejado por la batalla. Y con el triunfo del elemento personal en los recuerdos de Suárez pasamos al presente, donde Borges, mientras «escribe estos versos» sobre la importancia de Junín para su bisabuelo, escucha finalmente la verdadera voz de éste, la cual ya vimos cómo iba dominando en el transcurso del poema a la interpretación heroica o abstracta que sería imponerle su descendiente: «Qué importa mi batalla de Junín si es una gloriosa memoria, / una fecha que se aprende para un examen o un lugar en el atlas». Sólo una vez que queda abolida totalmente la gloria de Junín al convertirla en mero ejercicio escolar, puede entenderse su significado como parte de una entidad mucho mayor: «La batalla es eterna y puede prescindir

---

[5] En la descripción de OLMEDO hay tanto picas como balas (estrofa 12), lo cual contradice la descripción de Junín como una batalla únicamente de lanzas a la que se atiene Borges: «la batalla de lanzas en la que no retumbó un solo tiro». En su relación de la batalla, el general O'Leary insistió precisamente en el terrible silencio roto sólo por los golpes del hierro (MIGUEL ANTONIO CARO: *Obras completas* [Bogotá, 1921], III, 15).

de la pompa de visibles ejércitos con clarines; / Junín son dos civiles que en una esquina maldicen a un tirano, / o un hombre oscuro que se muere en la cárcel». El anonimato del preso recuerda el del muerto dejado por la batalla y anula del todo el efecto inicial de gloria.

Erraba, pues, Borges cuando quería evocar a Junín de acuerdo con el modelo de Olmedo: su bisabuelo, quien ve también el presente, define la batalla por medio de una imagen civil e imperfectamente heroica —dos actos individuales de coraje—, revelando que su valor no excede el de una satisfacción personal en vez de histórica; heroica, pero inútil en el caso de los civiles lo mismo que en el suyo. Borges prefiere no ahondar en el deplorable estado de cosas en el continente cuya felicidad Junín debió haber asegurado; ese encarcelado o sus camaradas que maldicen al tirano poseen, no obstante, una indudable realidad política americana que el poeta quiere denunciar [6].

Me he detenido tan largamente en la «Página», aparte de sus valores formales, por constituir la primera manifestación en la obra de Borges de la denuncia de una situación política nacional, al mismo tiempo que del rechazo de la interpretación heroica convencional de la independencia con la que podría identificarse superficialmente su orgullo por la participación de sus propios antepasados en ella (*vide* nota 1). En este sentido la «Página» constituye una culminación ideológica cuyos orígenes pueden ser determinados estudiando poemas anteriores.

En el «Poema conjetural», de 1943, Borges evoca a otro antepasado, «El doctor Francisco Laprida, asesinado el día 22 de septiembre de 1829 por los montoneros de Aldao» (ed. cit., pág. 142) [7], quien «antes de morir» reflexiona sobre lo absurdo de su propio destino. Fue él uno de los hombres que «declaró la independencia / de estas crueles provincias», que estudió «las leyes y los cánones», anhelando «ser otro, ser un hombre / de sentencias, de libros, de dictámenes»; mas ahora enfrenta una muerte bárbara, pues «Vencen los bárbaros, los gauchos

---

[6] Es bien conocido el ataque más directo de la dictadura peronista contra Borges (lo menciona también Abelardo Castillo en el artículo citado en la nota 2, pág. 203). En su *An Autobiographical Essay*, Borges cuenta cómo en 1946, al ser electo presidente Perón («a president whose name I do not want to remember»), fue «ascendido» de bibliotecario municipal a inspector de aves y conejos en los mercados municipales, y cuando acudió a un funcionario del Ayuntamiento en busca de explicaciones, se le dijo que la medida se debía a haber estado a favor de los aliados durante la guerra (*The Aleph*, pág. 244). Más adelante cuenta cómo la Sociedad Argentina de Autores fue clausurada, su hermana y un sobrino encarcelados por un mes, y él mismo seguido constantemente por un detective (pág. 248). Según Rodríguez Monegal, Borges era molestado constantemente en sus conferencias, cuyo tema debía declarar por anticipado, además de «soportar la presencia de un policía uniformado y de dictarlas en el interior de la república, ya que nunca se lograba la habilitación de los locales porteños» (*El juicio de los parricidas*, pág. 63). El año de 1953, en el cual está fechada la «Página», fue testigo de arbitrariedades y represiones violentas por parte de Perón, tales como la detención de Victoria Ocampo, la directora de *Sur*, y el incendio del *Jockey Club* (episodio éste que sirve de marco a un cuento de Adolfo Bioy Casares: «Mito de Orfeo y Eurídice», de *Guirnalda con amores* [Buenos Aires, 1959]).

[7] Francisco Narciso de Laprida presidió el congreso de Tucumán que declaró en 1816 la independencia de las Provincias Unidas del Río de la Plata. La esposa del coronel Isidoro Suárez estaba emparentada con Laprida (Rasi, pág. 146).

vencen»; momento en el cual se le aparece a Laprida «la recóndita clave de [sus] años», para que muera así feliz: «pero me endiosa el pecho inexplicable / un júbilo secreto. Al fin me encuentro con / mi destino sudamericano». Es decir, la barbarie.

Este poema nos presenta una sola voz (en vez de dos como en la «Página»), examinando, a través incluso de alusiones literarias [8], plenamente consciente de sí misma, el sentido total de su vida; el cual se halla directamente emparentado con la interpretación del poema de 1953 respecto al fracaso de los ideales de la independencia, atribuida allí a la *eternidad* de la tiranía. La melancólica felicidad de Laprida y la igualmente melancólica denuncia que preconiza Suárez se refieren a un mismo problema, ya que tiranía y caudillismo bárbaro son términos equivalentes en la historia latinoamericana; entendidos en ambos casos como una constante histórica [9].

Suárez y otro heroico antepasado habían aparecido ya en los primeros poemarios de Borges: el coronel Suárez en *Fervor de Buenos Aires* (1923), y el coronel Francisco Borges, su abuelo paterno, en *Luna de enfrente* (1925), incluyendo en ambos casos el elogio de su valor la melancolía que se define en el «Poema conjetural». «Inscripción sepulcral», el brevísimo primer poema dedicado al coronel Suárez, comienza en un tono épico—«Dilató su valor en los Andes. / Contrastó montañas y ejércitos»—; define del modo más rotundo posible el triunfo del héroe en Junín—«Impuso en Junín término venturoso a la lucha»—, y concluye tristemente: «Hoy es un poco de ceniza y de gloria» (edi-

---

[8] «Como aquel capitán del Purgatorio / que, huyendo a pie y ensangrentando el llano, / fue cegado y tumbado por la muerte / donde un oscuro río pierde el nombre» (pág. 142). Una nota de la primera edición en libro aclara que se trata del «gibelino Buonconte, que murió en la derrota de Campaldino el 11 de junio de 1289 (Purgatorio, V, 85-129).» *(Poemas* [1954], pág. 168.)

[9] El «Poema conjetural» apareció en el suplemento literario de *La Nación* el 4 de julio de 1943. Un mes antes había tenido lugar un golpe de estado militar de intención ultranacionalista o fascista (RASI, págs. 156-57). EMILIO CARILLA («Un poema de Borges», *Revista Hispánica Moderna,* 29 [1963], 32-45) se opone a considerar el poema como «la exaltación del fracaso» y aun menos como expresión de una renuncia a la libertad; interpretando la muerte de Laprida como un verdadero sacrificio (véase el artículo, citado por CARILLA, «La personalidad argentina», por PATRICIO CANTO [*Gaceta Literaria,* Buenos Aires, IV, 20, 1960], donde la muerte de Laprida está vista como una suerte de sacrificio). Observa CARILLA que el poema podría sugerir el deseo por parte de Borges de identificar su propia suerte con la del antepasado. Se refiere aquí el crítico a la segunda publicación del poema, en una «Nota final» al folleto *Aspectos de la literatura gauchesa* (Montevideo, 1950), donde Borges describe cómo comprendió en 1943 la proximidad de un destino terrible, lo mismo que les sucedió a otros en 1820, cuando la Argentina enfrentaba la barbarie; destino del cual, sin embargo, no huyeron (citado por RASI, pág. 157, nota 23). CARILLA se resiste a hacer de Borges un poeta «nacional», interpretando el «Poema conjetural» como inspirado esencialmente por la *clave* Buonconte-Laprida. Agrega el crítico: «Poco cuesta encontrar en años posteriores (aunque no alcance la felicidad del *Poema conjetural)* un poema que, aun dentro de la evocación histórica, muestra más claras alusiones a la realidad que el poeta vive [la «Página»]» (pág. 43). Repara también CARILLA en que siempre que trata asuntos históricos, Borges emplea el verso (pág. 35). También ANA MARÍA BARRENECHEA ha estudiado el «Poema conjetural», que interpreta como el enfrentamiento de un destino temporal, cuyo signo es el fracaso, con su modelo eterno, el cual es «a su vez el emblema creado por Borges para ser el espejo de Borges mismo y de su generación, enfrentada con la barbarie de una dictadura» *(La expresión de la irrealidad en la obra de Borges* [Buenos Aires, 1967], página 84).

ción citada, pág. 29). «Al coronel Francisco Borges (1833-1974)» [10], antes de pasar revista a la carrera militar del antepasado y describir dramáticamente su muerte, elabora ese sentimiento que nos dejaba «Inscripción sepulcral» en la dirección que va a seguir cuajando más tarde: «Porque eso fue tu vida: / Una cosa que arrastran las batallas. / El honor, la tristeza, la soledad / y el inútil coraje» *(Poemas,* 1923-1953 [Buenos Aires, 1954], pág. 85). El empleo del verbo arrastrar y de los sustantivos tristeza y soledad subrayan el negativismo de la última imagen citada, la cual sugiere ya la revelación de Laprida.

Por eso cuando ambos héroes reaparecen en la poesía de Borges, en el segundo de los «Two English Poems» (1934), una década antes del «Poema conjetural», es aún más melancólicamente. El poeta le ofrece aquí a la amada que quiere retener, entre una serie de presentes de amor (libros, sueños, aspiraciones), sus antepasados, «the ghosts that living men have honoured in marble: my father's father killed in the frontier of Buenos Aires, two bullets through his lungs, bearded and dead, wrapped by his soldiers in the hide of a cow; my mother's grandfather—just twenty-four—heading a charge of three hundred men in Peru, now ghosts on vanished horses» (ed. cit., pág. 136). Fantasmas y estatuas que hacen hincapié en el olvido a que concluía aludiendo la «Inscripción sepulcral», y conducen en definitiva al rechazo en 1953 de la heroica carga de caballería de Suárez.

Borges expresa a través de estos poemas la creciente impresión de que nuestro destino como latinoamericanos es cruel por bárbaro, al mismo tiempo que inescapable, porque regresa con cada generación (Laprida muere en 1829, el coronel Borges nació en 1835) [11]; sólo que en la «Página», bajo la presión de las circunstancias nacionales que le tocaba entonces vivir, añade que hay que continuar defendiendo de cualquier modo, incluidos los más humildes, esos valores que representaba la batalla de Junín, por lo mismo que su destrucción por las fuerzas de la barbarie es también constante, como parte de nuestro «destino sudamericano». El pesimismo político del poeta incluye allí, por tanto, una dimensión activa.

El hacedor (1960) y las ediciones posteriores de la *Obra poética* incluyen una «Alusión a la muerte del coronel Francisco Borges (1835-74)», donde éste aparece camino de la muerte: «en esa hora / Crepuscular en que buscó la muerte; / Que de todas las horas de su suerte / Esta perdure, amarga y vencedora». Una imagen de cegadora blancura (a causa del caballo y del poncho blancos) avanzando «Tristemente»

[10] Este poema desapareció de la edición definitiva de *Obra poética,* siendo reemplazado—en el cuarto libro, *El otro, el mismo*—por el que en seguida estudiaré.

[11] En el poema de *Luna de enfrente* la fecha del nacimiento del coronel Borges era 1833.

hacia la muerte que acecha en la llanura: «Esto que ve, la pampa desmedida, / Es lo que vio y oyó toda la vida. / Está en lo cotidiano, en la batalla» (ed. cit., pág. 196). Si comparamos este poema con su antecesor, «Al coronel Francisco Borges», de *Luna de enfrente,* resulta claro que el «Poema conjetural» de 1943 ha influido en la concepción del antepasado, quien en esta nueva versión parece una nueva imagen, en tono menor, de Laprida camino de su muerte sudamericana o bárbara; esta vez, según es natural que ocurra con una segunda manifestación de la misma actitud, sin revelaciones dantescas y sin «júbilo»: se trata simplemente de la muerte con la que el coronel Borges contó siempre, y que resulta por eso en su caso, lo mismo que en el de Laprida, «vencedora» [12].

El siguiente poema del que trataré nos sitúa de nuevo en la era peronista que provocaba la evocación de la «Página». «Mil novecientos veintitantos» contrasta dos tiempos, el del título, cuando el poeta «tramaba una humilde mitología de tapias y cuchillos» *(Hombres pelearon,* la primera versión de *Hombre de la esquina rosada,* etc.), mientras su amigo «Ricardo [Güiraldes] pensaba en sus reseros», y el presente que repentinamente lo sorprende en 1955:

> *No sabíamos que el porvenir encerraba el rayo,*
> *No presentimos el oprobio, el incendio y la*
> *tremenda noche de la Alianza* [13]*;*
> *Nada nos dijo que la historia argentina echaría a*
> *andar por las calles,*
> *La historia, la indignación, el amor,*
> *Las muchedumbres como el mar, el nombre de*
> *Córdoba,*
> *El sabor de lo real y de lo increíble, el horror y la*
> *gloria* (ed. cit., pág. 202).

Se trata de una evocación del proceso de la caída de Perón: el 16 de junio de 1955 un grupo rebelde bombardea y ametralla desde el aire el centro de Buenos Aires; esa noche, tras una concentración sindical, las iglesias del centro de la ciudad son incendiadas [14], y, finalmente, el 16 de septiembre, el general Lonardi inicia en Córdoba el movimiento militar que pone fin al primer Gobierno peronista.

---

[12] Francisco Borges nació en Montevideo, donde su familia se había exiliado, durante el sitio de los federales, y participó en la batalla de Caseros, que puso fin a la dictadura de Rosas, en la guerra de la Triple Alianza contra Paraguay, etc. En 1874 se unió a las fuerzas del general Bartolomé Mitre, quien se rebeló ese año contra el presidente Sarmiento. En la batalla de La Verde los rebeldes fueron derrotados, y Borges, desarmado, envuelto en un poncho blanco, encaminó su caballo hacia las tropas victoriosas. Las balas que lo mataron provenían de los primeros rifles *Remington* usados en la Argentina (Autobiografía, pág. 205; Rasi, pág. 153).

[13] La «Alianza Nacionalista», cuyas oficinas fueron destruidas durante el bombardeo de Buenos Aires por la Marina de Guerra rebelada contra Perón.

[14] Se trata de la misma noche en que tiene lugar el desenlace del «Informe sobre ciegos», y con él el drama central de *Sobre héroes y tumbas,* de Ernesto Sábato.

La posición política de Borges resulta evidente de la lectura del poema: el «oprobio» corresponde a la quema de las iglesias (en represalia por el bombardeo del mismo día, en el que perecieron militantes peronistas); «las muchedumbres como el mar» y «la gloria» describen el derrocamiento de Perón[15]. No hay que confundir esta postura, sin embargo, con la más típicamente retrógrada del conservadurismo latinoamericano, pues Borges trata en la primera parte del poema del falso alejamiento en que vivían los intelectuales de su generación: «lejos del azar y de la aventura, / Nos creíamos desterrados a un tiempo exhausto, / El tiempo en el que nada puede ocurrir. / El universo, el trágico universo, no estaba aquí / Y fuerza era buscarlo en los ayeres», cuando los sorprende la barbarie, o el descubrimiento de que su verdadero destino es otro que el que pretendían sus preocupaciones librescas.

En el poema que sigue en orden editorial al que acabamos de examinar, «Oda compuesta en 1960», el poeta se dirige a la Argentina en ocasión de los ciento cincuenta años del comienzo del movimiento de independencia. Se trata de un hermoso poema donde, empleando la técnica más característica de su poesía, Borges enumera en tono conversacional los diversos modos en que ha sentido a su patria—resumen a su vez de su propia temática—, para terminar evocando la permanencia de aquélla con una afirmación de su propia comunión con la patria: «Pero por ese rostro vislumbrado / Vivimos y morimos y anhelamos, / Oh inseparable y misteriosa patria» (ed. cit., pág. 203).

Para 1966, fecha de otro poema a la Argentina—«Oda escrita [nótese el uso de un verbo menos elocuente] en 1966»—, la situación del país ha hecho crisis una vez más con la inauguración de una nueva dictadura militar, y consecuentemente, aunque la fecha, siglo y medio de la proclamación de la independencia, sugeriría un gesto jubiloso, el poeta va a expresar menos afirmativa y más dramáticamente la estabilidad de la patria que evocaba en 1960 a través de su propia temática literaria;

[15] «The long-hoped-for revolution came in September, 1955. After a sleepless, anxious night, nearly the whole population came out into the streets, cheering the revolution and shouting the name of Córdoba, where most of the fighting had taken place. We were so carried away that for some time we were quite unaware of the rain that was soaking us to the bone. We were so happy that not a single word was even uttered against the fallen dictator» (Autobiografía, pág. 248). «Otro poema de los dones», de *El otro, el mismo,* da gracias «Por ciertas vísperas y días de 1955» *(Obra,* pág. 278). El fragmento «Martín Fierro» cuenta que hubo dos tiranías en el país, da un macabro ejemplo de la de Rosas—un carro lleno de cabezas unitarias recién cortadas—y dice de la de Perón: «La segunda fue para muchos cárcel y muerte; para todos un malestar, un sabor de oprobio en los actos de cada día, una humillación incesante» *(El hacedor* [Buenos Aires, 1960], página 35). En su artículo «In the Labyrinth» *(The Cardinal Points of Borges,* ed. Lowell Dunham y Ivar Ivask [University of Oklahoma Press, 1971], págs. 17-23), RODRÍGUEZ MONEGAL cuenta cómo Borges se sentía ya en 1946 acosado por el peronismo y veía a Buenos Aires como la ciudad semimonstruosa del cuento *La muerte y la brújula.* El crítico, de visita en Buenos Aires, se resiste a compartir esa angustia de Borges y se pregunta por qué se negaba éste a entender, por ejemplo, la razón de la verdadera popularidad del peronismo. A raíz del golpe de estado de 1962, Borges, entrevistado de nuevo por RODRÍGUEZ MONEGAL, comprende que es injusto negarle al peronismo la victoria obtenida en las elecciones de ese año. (Véase lo que digo más adelante a propósito de la «Oda escrita en 1966».)

en tanto que ahora nos va a decir repetidamente que «Nadie es la patria», ni la memoria de sus héroes (los Suárez y los Laprida, por ejemplo), ni el pasado de todos sus hijos—aspecto en el cual aparecen algunos motivos especialmente melancólicos de la obra de Borges, como espejos y jardines bajo la lluvia—. Porque la patria no es una persona o su memoria, sino «un acto perpetuo / Como el perpetuo mundo»; declaración que se concreta unos versos más abajo en una promesa patriótica:

todos debemos
Ser dignos del antiguo juramento
Que prestaron aquellos caballeros
De ser lo que ignoraban, argentinos,
... ...
Somos el porvenir de esos varones,
La justificación de aquellos muertos;
Nuestro deber es la gloriosa carga
Que a nuestra sombra legan esas sombras
Que debemos salvar (pág. 282).

La incertidumbre de la situación política argentina en 1966 y en 1953, combinada en el último caso con las arbitrariedades del peronismo, resultan en una llamada cívica a la denuncia en la «Página»; al mantenimiento de cierto valores en la segunda Oda. En ambas ocasiones el poeta sugiere algún tipo de acción política.

La dictadura militar, que aunque más o menos presente desde 1955 toma abiertamente el poder en junio de 1966, se proponía defender los intereses de la clase social con la que tan identificado se halla Borges, de modo que podría sorprender a primera vista, de acuerdo con mi interpretación de la oda de esa fecha, que el poeta toma por el patrimonio espiritual de su patria. La explicación de esta actitud se halla en el «Poema conjetural», que no sin razón posee tanta importancia para el poeta («querría sobrevivir en el *Poema conjetural*», dice el prólogo a su *Obra poética)* [16], donde Laprida comprende que los valores civiles por los que ha venido luchando no pueden vencer el destino bárbaro del mundo en que le ha tocado nacer.

El profundo pesimismo común a todos estos poemas resulta de la convicción íntima del poeta de que el destino que mejor le correspondía no es el que le ha tocado en suerte, sino el de un europeo (un inglés,

[16] Imaginando qué poemas querría legar a las antologías, Borges señala otros además del «Poema conjetural»: «Poema de los dones», «El Golem» y «Límites» *(Obra,* pág. 12). El disco «Jorge Luis Borges por él mismo» (Buenos Aires: AMB, 1967) contiene, entre otras, lecturas de la «Página» y del «Poema conjetural», cuya concepción Borges explica como una visión interior; en tanto que concibió «El general Quiroga va en coche al muere» desde fuera, como un grabado. *La Antología personal* (Buenos Aires: Sur, 1961) incluye los poemas de Laprida y de Suárez, el cuento *El Sur* y varias otras de las obras que menciono en este artículo: «Mateo, XXV, 30», «La noche cíclica», *El Fin, Biografía de Tadeo Isidoro Cruz, Historia del guerrero y de la cautiva,* etc.

para ser precisos)[17], el cual exige al mismo tiempo que defienda la imagen que subsiste en el falso destino del verdadero (para emplear los términos platónicos a los que es tan aficionado Borges), lo mismo que hicieron sus antepasados; posición que refleja a su vez la teoría del eterno retorno que tanto atrae al poeta[18]. Es por eso que en momentos de tiranía y de incertidumbre política, Borges anima a la lucha en pro de una restauración civil, y que celebra cálidamente el triunfo de ésta más adelante, aunque sin olvidar nunca su fundamental pesimismo en cuanto al porvenir político latinoamericano.

Es menester dejar bien establecido que aunque los valores que defiende el poeta son *liberales (vide* la «Página», el «Poema conjetural» y la oda de 1966), la identificación del destino político del continente con la barbarie resulta en la afirmación de una clase cuyo destino cree Borges que es defender el liberalismo burgués europeo, aunque aceptando al mismo tiempo el caudillismo y el desorden político como males endémicos e irremediables, los cuales es preciso acusar, pero inútil combatir, transformar, erradicar, ya que el ideal histórico del poeta es un orden—perteneciente a otro continente y a otra época—que sabe que no tiene cabida en el mundo latinoamericano. La conclusión de que el liberalismo es imposible sino como ideal termina contribuyendo al afianzamiento de la barbarie—léase dictadura—, de cuya identificación con el destino político latinoamericano se parte como premisa. Es, pues, natural que el tirano de la «Página», como en efecto sucedió con Perón respecto a Borges, no ataque con excesiva violencia esos puños que se alzan contra él en una esquina, pues comprende que, lo mismo que él, también ellos rehúyen la reestructuración radical de esa sociedad.

El proceso a través del cual Borges alcanza esa conclusión ideológica ilumina la estructura de su obra desde nuevas perspectivas. Comenzaremos su examen a través de los ensayos, poemas y viñetas que tratan de personajes protagónicos de la historia argentina.

---

[17] Repárese en estas palabras: «for nearly the past three years, I have been lucky to have my own translator at my side, and together we are bringing out some ten or twelve volumes of my work in English, a language I am unworthy to handle, a language I often wish had been my birthright» (Autobiografía, pág. 258). O en estas otras: «pocas cosas me han ocurrido más dignas de memoria que el pensamiento de Schopenhauer o la música verbal de Inglaterra» (Epílogo a *El hacedor*, pág. 111). ALASTAIR REID («Basilisks' Eggs», *The New Yorker*, noviembre 8, 1976) observa que, quizá porque Borges ha sido más influido por los escritores anglosajones que por los españoles, tiende a emplear en sus cuentos «English syntactical forms and prose order — making his Spanish curiously stark but easily accessible to English translation. Indeed, translating Borges into English often feels like restoring the work to its natural language, or retranslating it. In his poems, Borges leans heavily on English verse forms and on many of the formal mannerisms of English poetry» (pág. 179). La Autobiografía describe en detalle el linaje británico de Borges, su educación en el idioma inglés, sus lecturas de autores anglosajones.

[18] Véanse los ensayos «La doctrina de los ciclos» (1934) y «El tiempo circular», ambos en *Historia de la eternidad* (Buenos Aires, 1953). Numerosos cuentos y poemas expresan aspectos de la misma preocupación.

II

Borges cuenta en su autobiografía cómo durante su estadía en España en 1920 escribió una serie de ensayos literarios y políticos bajo la influencia de Baroja, *Los naipes del tahur,* donde expresaba ideas anarquistas, librepensadoras y pacifistas de un modo que quería ser violento, pero en realidad era «quite tame» (Autobiografía, pág. 223). También cuenta que escribió un libro de poemas, *Los salmos rojos* o *Los ritmos rojos,* en verso libre y en elogio de la revolución rusa, el pacifismo y la hermandad humana: «Three or four of them found their way into magazines—'Bolshevik Epic', 'Trenches', 'Russia'. This book I destroyed in Spain on the eve of our departure» *(ibíd.);* lo mismo que hizo con tantos volúmenes de su obra anterior a 1930, hoy casi imposibles de hallar. Aunque Borges insiste en restar toda importancia a este entusiasmo juvenil, el que recuerde todavía en 1970, fecha de la Autobiografía, los títulos de aquellos poemas que se publicaron en revistas —¿españolas, argentinas?—sugiere que se trata de un recuerdo bastante vivo aún [19].

De regreso en Buenos Aires, Borges se siente atraído por la Argentina contra la cual habían luchado sus antepasados, la de Rosas y el federalismo (el coronel Suárez murió en el exilio durante la tiranía de Rosas; el coronel Borges luchó en la batalla de Caseros, que puso fin a esa tiranía, etc.) [20]. Así tenemos que en el poema «El truco», de *Fervor de Buenos Aires,* las cartas de ese juego evocan «otro país: / las aventuras del envido y del quiero, / la fuerza del as de espadas / como don Juan Manuel [Rosas], omnipotente» *(Obra poética,* pág. 27). En «Rosas», del mismo libro, el poeta se pregunta si el tirano fue en efecto tan atroz como lo pinta su propia familia, concluyendo, en vista del tiempo que hoy «borra su censo de muertes», que «fue como tú y yo / un azar intercalado en los hechos / que vivió en la cotidiana zozobra / e inquietó para felicidades y penas / la incertidumbre de otros». Como Dios sin duda ha olvidado a Rosas, «es menos una injuria que una piedad /

---

[19] En un trabajo leído en el Congreso de Literatura Iberoamericana de 1975, en Philadelphia, DONALD YATES, quien trabaja en una biografía de Borges, informaba, empleando el testimonio del propio Borges, que ya desde sus días de Ginebra había rechazado éste el marxismo. De hecho, el énfasis de la cita anterior de la Autobiografía cae no sobre la Revolución Bolchevique, sino sobre el pacifismo y la hermandad humana, mencionados también en relación a *Los naipes del tahur.* Esta obra, por cierto, se atribuye al narrador del cuento *El Aleph,* «Borges» (pág. 162), pero su obra, que no logra un solo voto en el Segundo Premio Nacional de Literatura, es ahora de 1943 (página 167).

[20] La Autobiografía (pág. 210) cuenta cómo (¿de adolescente?) Borges tuvo que leer *Martín Fierro* a escondidas, a causa de creer su madre que JOSÉ HERNÁNDEZ había sido rosista. RODRÍGUEZ MONEGAL («El *Martín Fierro* en Borges y Martínez Estrada», *Revista Iberoamericana,* 40, 87-88 [1974], 287-302) nota que hasta 1916, con la aparición de *El payador,* de LUGONES, el gaucho era mero representante de la barbarie en vez de arquetipo nacional. RASI (pág. 159) agrega una cita del fragmento «Los espejos velados», donde Borges cuenta que conoció hacia 1927 a una muchacha, nieta y bisnieta de federales, «como yo de unitarios, y esa antigua discordia de nuestras sangres era para nosotros un vínculo, una posesión mejor de la patria» *(El hacedor,* pág. 15).

demorar su infinita disolución / con limosnas de odio» (pág. 37)[21]. En el ensayo «Queja de todo criollo», de *Inquisiciones* (1925), libro que nunca ha permitido reeditar, Borges indaga en el fatalismo característico del argentino, el cual «tiene feliz encarnación en los dos caudillos mayores que abrazaron el alma de Buenos Aires: en Rosas y en Irigoyen. Don Juan Manuel, pese a sus fechorías e inútil sangre derramada, fue queridísimo del pueblo. Irigoyen, pese a las mojigangas oficiales, nos está siempre gobernando. [Este presidente gobernó la Argentina entre 1916 y 1922, y de nuevo desde 1928 hasta su destitución por un golpe militar en 1930; en el período entre sus dos gobiernos, su popularidad e influencia continuaron siendo enormes.] La significación que el pueblo apreció en Rosas, entendió en Roca y admira en Irigoyen, es el escarnio de la teatralidad, o el ejercerla con sentido burlesco» *(Inquisiciones* [Buenos Aires: Proa, 1925], pág. 132). En *El tamaño de mi esperanza,* de 1926, Borges celebra a Rosas como «our greatest male... a great model of individual courage», cuyo sistema político era un auténtico organismo criollo y su policía secreta (la *Mazorca)* una encarnación de la mentalidad criolla (citado por Rasi, pág. 161). En otro ensayo del mismo volumen, Borges compara a Rosas con su antagonista, Sarmiento, a quien rechaza como «a North-Americanized, untamed Indian, who greatly hated and misunderstood everything creole»; decidido a europeizar a la Argentina según la ciega fe propia de un hombre «just arrived to culture and who expects miracles from it» *(ibíd.).*

En estas evocaciones de Rosas y su época anteriores a 1930, Borges está sentando las bases de su identificación del destino argentino con la barbarie. Como es natural que ocurra en un hombre de menos de treinta años (Borges nació en 1899), quien hasta poco antes había sentido cierta atracción por el radicalismo político, y cuya salud e inclinaciones más profundas lo precluían del ejercicio de la violencia, ese mundo del caudillo federal ejercía entonces una poderosa atracción sobre Borges. Mas a la larga, éste no puede hallar nada positivo en lo que representó Rosas, pues no es capaz de abstraer el nacionalismo o el populismo que inspiraba (aunque para su propio y exclusivo beneficio) el caudillo y proyectarlo en la dirección de una transformación de la sociedad argentina, de modo que concluye recreándose en la violencia y el culto del coraje, los cuales representaban una especie de escape a su propia condición física y psicológica [22].

[21] En un poema de *Luna de enfrente,* «El año 1840», eliminado de las colecciones de su obra poética, Borges evoca ese año, que marcó el auge de la tiranía rosista, para concentrarse en sus aspectos pintorescos, y pinta a Rosas y sus acciones como la manifestación de creencias y prácticas populares (RASI, *pág.* 161).

[22] Abundan las citas que confirman esta actitud. Escojo éstas, de la Autobiografía: «on both sides of my family, I have military forebears; this may account for my yearning after that epic destiny which my gods denied me, no doubt wisely... As most of my people had been soldiers—even

En consecuencia, no será más Rosas, astuto y ladino, quien fascinará al poeta, sino Facundo Quiroga, cuya violencia es aún más bárbara, porque parece desprovista de dirección. En el famoso poema «El general Quiroga va en coche al muere», de *Luna de enfrente* (1925), Facundo se dice: «Esa cordobesada bochinchera y ladina..., ¿qué ha de poder con mi alma?», y una vez muerto acude al infierno todavía comandando «las ánimas en pena de hombres y de caballos» (pág. 79)[23].

Paralelamente, pero en sentido opuesto a su actitud respecto a Quiroga, Borges, al madurar, se siente cada vez más solidario de la tradición cívica representada por sus antepasados. En el epígrafe del poema «Dulcia Linquimus arva», de *Luna de enfrente,* se había llamado a sí mismo «criollo final» antes de pasar a evocar la memoria de aquellos valientes «soldados y estancieros», a los cuales él, «hombre de ciudad», no puede emular; sólo imaginar melancólicamente. Es bajo esta actitud, en definitiva, que Borges va a entender de ahora en adelante la historia argentina como una batalla constante entre la civilización y la *pura* barbarie—pura porque parece cada vez más un fin en sí misma; barbarie carente de ideología, como debía serlo la de Facundo, pero no lo era la de Rosas—. En esa batalla Borges no puede ser más que espectador, y se halla, naturalmente, del lado de los Laprida, pero sintiendo no obstante una poderosa atracción por sus oponentes, gracias a verlos como *totalmente* desprovistos de cualquier tipo de ideología. Esto sólo resulta después del rechazo de Rosas por Quiroga[24].

Tres décadas después de «El general Quiroga...» hallamos en *El hacedor* un «Diálogo de muertos» entre Facundo y Rosas, donde de acuerdo con la interpretación de Sarmiento, al cabo también fascinado por Quiroga, y la propia admiración de Borges por el coraje de com-

---

my father's brother had been a naval officer—and I knew I would never be, I felt ashamed, quite early, to be a bookish kind of person and not a man of action» (pág. 208). «El tango», también incluido en *Antología personal,* afirma cómo esa melodía «crea un turbio / Pasado irreal que de algún modo es cierto. / Un recuerdo imposible de haber muerto / Peleando, en una esquina del suburbio» *(Obra poética,* pág. 169).

[23] En el ensayo «Queja de todo criollo», Borges da como ejemplo del carácter taciturno y desganado del argentino, a «Quiroga yendo a una asechanza de inevitables y certeros puñales por puro fatalismo de bravuconería» *(Inquisiciones,* pág. 133). «Los llanos», de *Luna de enfrente,* evoca de este modo el imperio de Facundo: «Imperio forajido, imperio misérrimo [...] Imperio errante. Imperio lastimero» *(Obra,* pág. 73). Antes de que el tiempo lo devore, «Es triste que el recuerdo encierre todo / y más aún si es bochornoso el recuerdo» (pág. 74).

[24] Para RASI, Borges se siente frustrado por haber nacido demasiado tarde para participar en las viriles campañas que dieron fama a sus antepasados, a la vez que lo apena el que limitaciones físicas y temperamentales le impidan demostrar ese coraje que tanto exalta en su obra. El crítico define esta actitud con una frase, «la noble tristeza de ser criollo», provocada dentro del texto en cuestión, sin embargo, por un sentimiento estético en lugar de bélico: las «Casas de Buenos Aires con azoteas de baldosa colorada o de cinc, desprovistas de torres excepcionales y de briosos aleros, comparables a pájaros mansos con las alas cortadas» *(Inquisiciones,* pág. 83). Es la humildad del paisaje de Buenos Aires en los primeros años de la tercera década del siglo la que causa aquí la melancolía del escritor. RASI cita más tarde la milonga «¿Dónde se habrán ido?», en la que Borges se pregunta por el paradero de los patriotas y los soldados del pasado *(Obra,* pág. 301), y una entrevista donde nuestro escritor compara la Argentina presente (floja y sentimental) con la más dura del siglo XIX (RASI, págs. 154-55).

padritos y gauchos (a todo lo cual no está de más agregar la reivindicación de Rosas propugnada por el peronismo), el tirano resulta menos digno de nuestro recuerdo que el caudillo bárbaro, al cabo intérprete espontáneo de la verdadera realidad americana—según Borges—: «pero yo he vivido y he muerto y hasta el día de hoy no sé lo que es miedo. Y ahora voy a que me borren, a que me den otra cara y otro destino, porque la historia se harta de los violentos. No sé quién será el otro, qué harán conmigo, pero sé que no tendrá miedo» *(El hacedor,* página 26).

Sarmiento, atacado en obras juveniles, ha crecido mientras tanto sólidamente en la estimación de Borges, quien lo evoca en el poema «Sarmiento», de *El otro, el mismo,* como «el testigo de la patria, / El que ve nuestra infamia y nuestra gloria, / La luz de Mayo y el horror de Rosas / Y el otro horror [Perón] y los secretos días / Del minucioso porvenir»; a la vez que se lamenta del olvido en que se lo tiene. Muy significativo en relación al papel de Sarmiento en la historia argentina y a la preocupación de Borges que vengo estudiando, es que éste lo perciba también como guardián (no sólo «testigo») de la patria: «Es alguien / Que sigue odiando, amando y combatiendo. / Sé que en aquellas albas de septiembre [las de la caída de Perón] / Que nadie olvidará y que nadie puede / Contar, lo hemos sentido. Su obstinado / Amor quiere salvarnos. Noche y día / Camina entre los hombres, que le pagan / (Porque no ha muerto) su jornal de injurias / O de veneraciones» *(Obra poética,* pág. 229). Al mismo tiempo, el radical pesimismo de Borges no puede ver en el ideal de Sarmiento sino un sueño: «Sarmiento el soñador sigue soñándonos», concluye el poema.

Humberto Rasi, en su artículo tantas veces citado, se explica el viraje ideológico de Borges en dirección a Sarmiento como la consecuencia de los sucesos que a partir de 1930 llevan a la Argentina hacia un nacionalismo que exalta la memoria del dictador depuesto en 1952 y rechaza la tradición liberal (art. cit., pág. 162).

De lo que verdaderamente se trata, sin embargo, es de un pesimismo que crece en proporción directa a la descomposición de la sociedad argentina tradicional, hasta que la barbarie es identificada con ese proceso y el poeta concluye aislándose en el melancólico bastión de su conservadurismo. James Irby, en su artículo «Borges and the Idea of Utopia» *(The Cardinal Points of Borges,* págs. 35-45), estudia los orígenes del utopismo de Borges en los ensayos de *El tamaño de mi esperanza* (1926), donde se exhorta a los argentinos a construir una cultura que corresponda a la novedad del mundo en que viven («Now Buenos Aires, more than a city, is a country, and we must find the

poetry and the music and the painting and the religion and the metaphysics that correspond to its greatness» [pág. 39]); a inventar una lengua que exprese toda la riqueza de la realidad en una metáfora infinita. Irby señala a continuación cómo para 1936 ese entusiasmo había sido reemplazado por el sentimiento de que Buenos Aires era un caos sin remedio: «in this corner of America... men from all nations have made a pact to disappear for the sake of a new man which is none of us yet... a most singular pact, an extravagant adventure of races, not to survive but to be in the end forgotten: lineages seeking darkness» (pág. 40). Atribuir esta desesperanzada actitud al golpe de estado de 1930 del general Uriburu, que pone fin al segundo gobierno de Irigoyen e inicia una serie de gobiernos militares que culminan en el triunfo del peronismo en 1945, sería ingenuo, pues Borges no era (véase la cita de «Queja de todo criollo»), no podía ser partidario del caótico populismo de Irigoyen, pero lo cierto es que en aquellos días del final de la década del veinte se despierta a la realidad de que su sueño de una sociedad liberal y pacífica donde enérgicos intelectuales se dedicarían activamente a la construcción de una rica cultura, no encarnaría jamás en ese «rincón de América» donde le había tocado nacer. Consecuentemente, fechas sugestivas del cierre de esa década aparecen en algunas de las narraciones mejor conocidas de Borges.

En 1929 murió Beatriz Viterbo, la amada del protagonista de *El Aleph,* personaje real de quien Borges estuvo enamorado [25], y también es ésa la fecha grabada en el *zahir* y la de la muerte del *inmortal;* un año antes es que suceden los hechos de *El evangelio según Marcos (El informe de Brodie).* El papel de la fecha en esos cuentos parece el signo del cierre de un proceso y el comienzo de una revelación, que es lo mismo que sugiere «mil novecientos veintitantos» en el poema de ese título. Se trata de los treinta años de Borges, los cuales coinciden en el plano histórico con una crisis institucional en la Argentina y en el de la obra con los primeros intentos de ficciones. De 1927 es *Hombres pelearon,* la primera versión de *Hombre de la esquina rosada,* publicado por fin en 1933 [26], cuento que aplica la técnica cinematográfica expresionista (Borges menciona a propósito en el prólogo de *Historia universal de la infamia* a von Sternberg) a una pelea de compadritos cuyo desenlace imita la forma de una novela policial de final inesperado y sólo a medias o indirectamente declarado. *El acerca-*

[25] «Beatriz Viterbo existió realmente y yo estuve enamoradísimo de ella sin remedio y escribí el cuento después de su muerte. Carlos Argentino Daneri es un amigo mío que todavía vive y quien nunca ha sospechado que es un personaje del cuento» (comentarios a *The Aleph,* pág. 264).

[26] Véase la Autobiografía, pág. 238, y la nota bibliográfica, pág. 285. El cuento tiene aún otro título, *Hombres de las orillas,* y apareció bajo el seudónimo de Francisco Bustos en el suplemento dominical de *Crítica.*

miento a Almotásim es de 1936, el mismo año del segundo ensayo citado por Irby; pero es 1938, el año en que murió su padre y Borges contrajo septicemia, la fecha que éste identifica con el principio de su composición de *Ficciones,* porque fue a partir de entonces que comenzó a escribir principalmente narraciones. Según la Autobiografía fue *Pierre Menard, autor del «Quijote»*, la ficción que sigue al restablecimiento de la terrible enfermedad; según otra versión, se trata de *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*[27].

Ningún cuento de Borges expresa mejor ese pesimismo que venimos describiendo que *Tlön,* cuyo narrador se resiste a la subversión por las masas del significado lúdico del planeta inventado, transformándolo de mundo «sin visible propósito doctrinal» *(Ficciones,* página 19) en reproducción del caos terrestre. Pierre Menard, quien renuncia a la creación original por la reconstrucción del *Quijote,* afirma una universalidad de valores culturales que alcanzaría incluso a los Lapridas más australes; melancólicamente, sin embargo, pues su obra maestra resulta *invisible,* lo mismo que la de Herbert Quain, o el descubrimiento del sinólogo de *El jardín de senderos que se bifurcan.* El mago de *Las ruinas circulares* comprende al final del cuento que no es sino el sueño (¿reflejo imperfecto?) del mago que lo precede en esa cadena de apariencias; algo parecido a la posibilidad de que el peregrino de *El acercamiento a Almotásim* sea él mismo Almotásim *(Ficciones,* página 42).

En cuentos donde la realidad argentina constituye el escenario inmediato o aludido de la narración, éste aparece en relación de contraste con un modelo libresco o sobrenatural *(La muerte y la brújula, El Zahir, El Aleph),* cuya función podría ser la de representar ese vínculo con Europa sitiado por la barbarie que define el «Poema conjetural»: Borges expresa allí el precario carácter del vínculo transformándolo en elemento fantástico y negando inmediatamente las posibilidades de superación de la realidad con las que, al menos hasta Kafka, se asocia el género fantástico[28]: los protagonistas de los tres cuentos mencionados son destruidos por la fantasía bajo una apariencia cotidiana *(El Zahir),* por una realidad banal disfrazada de fantasía *(La muerte...),* o bien observan cómo ésta es cegada por la maquinaria de la transformación urbana *(El Aleph).* En un plano aún más directo, el minotauro de *La casa de Asterión* alude quizá también a la tensión entre civilización y barbarie, combinada aquí dentro de un mismo personaje, habitante

---

[27] Véase la entrevista con LUIS HARSS y BARBARA DOHMANN en *Into the Mainstream. Conversations with Latin-American Writers* (New York: Harper, 1967), pág. 118.

[28] Para un estudio a fondo del género fantástico, una clasificación de las categorías en que se manifiesta, y el impacto en él de la obra de KAFKA, véase TZVETAN TODOROV: *Introduction a la littérature fantastique* (París: Seuil, 1970).

de un laberinto y destinado a ser inmolado por un héroe clásico. Los dos cuentos, inspirados en el *Martín Fierro,* resultan en la reinterpretación de la obra matriz de la literatura argentina de acuerdo con la concepción de una *barbarie ineludible.* Fierro, en *El fin* (agregado en 1956 a la segunda parte de *Ficciones,* publicado en 1953)[29], vuelve a la pulpería del final de *La vuelta de Martín Fierro,* una vez concluida la segunda parte del poema con los buenos consejos que el héroe da a sus hijos, para pelear con el negro que lo aguarda allí y termina matándolo. Borges rechaza de este modo el final de Hernández, sustituyéndolo por otro acorde con su visión del héroe, cuyo destino le parece inseparable de la barbarie latinoamericana. En *Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (El Aleph,* 1949; publicado en 1944—según el art. cit. en la nota 29—), Borges explora el modo como el camarada de Fierro comprende que su destino no es el de policía, sino el de *gaucho malo,* el «de lobo, no de perro gregario; comprendió que el otro era él» *(El Aleph,* pág. 57), y se vuelve contra sus hombres para ponerse al lado de Fierro. Este cuento, por cierto, contiene alusiones a varios ascendientes de Borges: el coronel Suárez (persiguiendo a los montoneros de López), cierto Francisco Xavier Acevedo y el sargento mayor Eusebio Laprida[30].

Pero es *El Sur,* de 1953, la misma fecha de la «Página», que es también la del apogeo de la represión peronista *(vide* nota 6), cuento que Borges sitúa en la cima de su obra y después del cual no vuelve a escribir ficciones hasta las «directas» de *El informe de Brodie,* de 1970[31], la narración que expresa casi explícitamente ese conflicto que tanto preocupa a nuestro autor, en un plano donde la referencia política se espiritualiza en la imagen de un protagonista que escoge la muerte a cuchillo porque entiende que ese duelo bárbaro representa verdaderamente la gloria de batallas y espadas con que soñaba su sangre de patricio argentino. Con lo cual el planteamiento del «Poema conjetural» logra su última y más triste conclusión: la gloria de La-

---

[29] Véase, por ENRICO-MARIO SANTÍ, «Escritura y tradición: El *Martín Fierro* en dos cuentos de Borges», *Revista Iberoamericana,* 40, núms. 87-88 [1974], 303-19. El volumen de cuentos titulado *Ficciones* consta de dos libros, *El jardín de senderos que se bifurcan,* de 1941, y *Artificios,* de 1944, al que se agregan en 1956 tres cuentos.

[30] RODRÍGUEZ MONEGAL («El *Martín Fierro* en Borges...», art. cit.) estudia ambos cuentos fijándose particularmente en el modo como expresan la preocupación de Borges con la unidad del destino humano: Cruz es Fierro; el moreno se convierte en éste al matarlo (págs. 294-96).

[31] «De *El Sur,* que es acaso mi mejor cuento, básteme prevenir que es posible leerlo como directa narración de hechos novelescos y también de otro modo.» (Posdata de 1956 al prólogo de *Artificios,* segunda parte de la colección *Ficciones,* pág. 116.) Un «Afterword» a la edición inglesa de *El informe de Brodie* (New York, 1972) confirma que desde 1953, después de un largo intervalo durante el que compuso sólo poemas y fragmentos cortos en prosa, son esos cuentos los primeros que escribe. *La intrusa,* el primero de ellos, es de 1966 *(The Aleph,* pág. 278), aunque la idea central había perseguido a Borges por treinta años *(Doctor Brodie's Report,* pág. 124).

prida y la barbarie de los gauchos que matan a Dahlmann son las dos caras de una misma moneda, quizá incluso la misma cara [32].

Un rápido repaso de varios cuentos de *El informe de Brodie,* de 1970, ilumina la subsiguiente evolución ideológica de Borges en el sentido de un creciente pesimismo. En *Historia de Rosendo Juárez,* nueva versión de *Hombre de la esquina rosada,* Rosendo cuenta melancólicamente cómo rehusó pelear con Francisco Real cuando comprendió de súbito lo absurdo de su destino de matón, y nos descubre además que el narrador de *Hombre* mató a Real a traición. El puro coraje que todavía entusiasmaba al autor de *El hacedor* parece negado aquí, al igual que en *El indigno,* a través de la humillación del narrador que ha vendido al *bravo* Ferrari; en *La intrusa* y en *El otro duelo* se trata de una violencia triste, por absurda. Los Yahoos de *El informe de Brodie* constituyen una versión aún más repugnante de la de degeneración por exceso de cultura de los trogloditas de *El inmortal,* y Dahlmann, el bibliotecario descendiente de pastores evangélicos y patricios argentinos de *El Sur,* se transforma en *El evangelio según Marcos* en una familia analfabeta de gauchos de origen escocés, en tanto que el libro que los une a la civilización no es una obra rica en misteriosas tradiciones o complejas lucubraciones como las que abundan en *Ficciones,* sino un capítulo del *Nuevo Testamento,* el cual *representan* matando a quien se los leía, es decir, a quien ha roto la fortaleza de su barbarie. No es, pues, de extrañar que Borges llama en el prólogo al cuento el «mejor de la serie» *(El informe...,* pág. 9).

Ese mismo prólogo, el cual tiene mucho de testamento literario, demuestra con creces la progresiva importancia de la preocupación política para Borges: «no soy, ni he sido jamás, lo que antes se llamaba un fabulista o un predicador de parábolas y ahora un escritor comprometido... Mis cuentos, como los de *Las mil y una noches,* quieren distraer o conmover y no persuadir. Este propósito no quiere decir que me encierre, según la imagen salomónica, en una torre de marfil. Mis convicciones en materia política son harto conocidas; me he afiliado al Partido Conservador, lo cual es una forma de escepticismo, y nadie

---

32 «Acaso las historias que he referido son una sola historia. El anverso y el reverso de esta moneda son, para Dios, iguales», concluye *Historia del guerrero y de la cautiva (El Aleph* [1957], página 52; la edición original es de 1949), donde se cuenta la historia de un bárbaro que muere defendiendo Roma y la de una inglesa que vive feliz entre los indios pampa que la robaron de niña. El destino de esta mujer refleja a su vez el de la fuente de la anécdota, la abuela de Borges, «también arrebatada y transformada por este continente implacable» (pág. 51). Es natural que para 1953 *(vide* nota 6 sobre los acontecimientos políticos de ese año), Borges vea el destino argentino en los términos de ese callejón sin salida que evoca el final de *El Sur,* donde Dahlmann sólo puede despertar del sueño que ha elegido en la muerte. En el Congreso de Literatura Iberoamericana de Philadelphia, agosto de 1975, JAIME ALAZRAKI se preguntaba cómo es posible que la miserable pelea en que «acaso» («empuña con firmeza el cuchillo, que acaso no sabrá manejar» [*Ficciones,* pág. 197]) muere el protagonista de *El Sur* pueda representar el heroico coraje con que sueña Borges, y concluye que hay que entender en este caso la violencia como una virtud catártica.

me ha tildado de comunista, de nacionalista, de antisemita, de partidario de Hormiga Negra o de Rosas. Creo que con el tiempo mereceremos que no haya gobiernos. No he disimulado nunca mis opiniones, ni siquiera en los años arduos, pero no he permitido que interfieran en mi obra literaria» (pág. 8).

El último poema de Borges con un contenido político nacional explícito es la oda de 1966. El prólogo a *El informe de Brodie* afirma en 1970 la consolidación del pesimismo político del escritor en la dirección a la que señalaba desde un principio su propia raíz ideológica: el conservadurismo, que Borges identifica allí explícitamente con el escepticismo; es decir, con la convicción de que aunque «con el tiempo mereceremos que no haya gobiernos», en tanto llega esa época feliz, la mejor garantía para la estabilidad social a la que al fin y al cabo es justo que aspire un hombre de setenta años, es un régimen conservador.

Borges puede decir orgullosamente: «No he disimulado nunca mis opiniones, ni siquiera en los años arduos, pero no he permitido que interfieran en mi obra literaria, salvo cuando me urgió la exaltación de la Guerra de los Seis Días» *(ibid.)* [33]; mas aunque el compromiso político directo no toca en efecto la obra de Borges, ésta incluye la preocupación por el destino histórico de la Argentina (el cual cabe extender, naturalmente, al resto de Latinoamérica); preocupación en realidad central que se expresa por medio de esa imagen de la *barbarie ineludible* tan cara al poeta, verdadero núcleo expresivo dentro de su obra.

La nueva colección de cuentos de Borges, *El libro de arena,* cinco años posterior a *El informe...,* lo sitúa ya más allá del conservadurismo político que declaraba el prólogo de aquélla, enclaustrado en una verdadera fortaleza de reaccionarismo erigida para separarlo de un mundo cada vez más hostil y más extraño; la consecuencia natural del pesimismo que cristalizaba en el «Poema conjetural» de tres décadas atrás. En *El otro* el narrador se encuentra con el Borges de sus días de Ginebra, y le cuenta, en el capítulo de acontecimientos históricos, cómo «Buenos Aires, hacia mil novecientos cuarenta y seis, engendró otro Rosas, bastante parecido a nuestro pariente [parentesco proveniente de la madre del coronel Suárez]. El cincuenta y cinco, la provincia de Córdoba nos salvó... Ahora, las cosas andan mal. Rusia está apoderándose del planeta; América, trabada por la superstición de la democracia, no se resuelve a ser un imperio [34]. Cada día que pasa nuestro país

[33] Véase el Apéndice.

[34] Repárese en el uso, de acuerdo con la costumbre estadounidense, del nombre del continente como sinónimo del de ese país.

es más provinciano. Más provinciano y más engreído, como si cerrara los ojos. No me sorprendería que la enseñanza del latín fuera reemplazada por la del guaraní» *(El libro de arena,* pág. 14).

Estas declaraciones insisten casi obsesivamente en la preocupación estudiada, así que no es de extrañar el modo en que se trata explícitamente de ignorar la urgencia de una reestructuración socioeconómica: el narrador le explica al joven Borges, autor de aquellos poemas *rojos* mencionados al principio de esta sección, quien se siente hermano de todos los hombres y no quiere «dar la espalda a su época», que no hay humanidad, sino hombres individuales, de modo que su «masa de oprimidos y de parias... no es más que una abstracción» (pág. 16)[35].

Utopía de un hombre que está cansado, cuento que Borges califica como «la pieza más honesta y melancólica de la serie» *(El libro de arena,* pág. 181), describe la visita del narrador—Eudoro Acevedo, nacido en Buenos Aires en 1897—, mientras camina por la pampa, a un hombre del futuro, quien lo entera del olvido deliberado de la literatura, de la historia, de las ciudades y, finalmente, del suicidio de la raza humana. Cada hombre tiene ahora un solo hijo, y después de abandonar a otros cuanto ha fabricado (sus utensilios domésticos y sus propias obras de arte), entra por sí mismo en el crematorio («Adentro está la cámara letal. Dicen que la inventó un filántropo cuyo nombre, creo, era Adolfo Hitler» [pág. 133]). En el mundo de la *Utopía* no existe ya el dinero, y con él la miseria o la riqueza («Ya no hay quien adolezca de pobreza, que habrá sido insufrible; ni de riqueza, que habrá sido la forma más incómoda de la vulgaridad. Cada cual ejerce un oficio» [pág. 128]), y los gobiernos son al menos invisibles. Sin embargo (¿o será por eso mismo?), todo en ese mundo parece destinado a la destrucción. «En tal caso, cada cual debe ser su propio Bernard Shaw, su propio Jesucristo y su propio Arquímedes» (pág. 130), reflexiona el narrador al comprender como cada uno de esos hombres se lleva consigo a la muerte, sin transmitirla a otros, la cultura que ha adquirido también enteramente por sí mismo; igual que hicieron los Laprida y los Suárez con los valores cívicos que otros individuos de otras generaciones deberán revivir sin la ayuda siquiera de una tradición que es constantemente rota por la barbarie.

---

[35] A propósito del cuento *Avelino Arredondo,* sobre el personaje de ese nombre que asesinó en 1897 al presidente uruguayo Idiarte Borda, aclara Borges en el epílogo que no aprueba el asesinato político *(El libro de arena,* pág. 181). En entrevistas recientes *(Borges on Writing,* ed. di Giovanni, etcétera [New York, 1973]), Borges expresa su convicción de que toda literatura es *engagé,* puesto que un escritor refleja siempre su época, al mismo tiempo que se declara enemigo decidido de la literatura deliberadamente comprometida, la cual presume ingenuamente que el escritor puede escribir lo que quiere, cuando en realidad son sus temas los que deciden por él (pág. 59). En las mismas páginas Borges insiste en su anticomunismo y su conservadurismo, repasa los atropellos de Perón contra él y su familia, y afirma que jamás incluyó esas preocupaciones en sus cuentos y poemas, con lo cual consiguió ser un buen argentino al mismo tiempo que un buen escritor (pág. 60).

Este cuento representa la conclusión natural de la trayectoria ideológica que venimos examinando, por más que su pesimismo futurista pueda chocar como extraordinario al lector habituado a la ironía de Borges. La explicación de la *Utopía* dentro de la obra de Borges hay que buscarla en el modelo desarrollado por Lukács sobre cómo el rechazo por el escritor de la realidad histórica que le ha tocado vivir resulta en que su obra sea dominada por un sentimiento de angustia creciente [36]. Bajo la presión de la realidad nacional que de nuevo parece acosarlo (el regreso del peronismo, la creciente agitación radical, el terrorismo, las guerrillas, el colapso total de la tradición liberal a manos de regímenes militares cada vez más represivos), Borges se distancia progresivamente del presente, tal y como si se sintiese ya incapaz de absorberlo, incluso irónicamente o como elemento fantástico.

Un par de citas del último poemario, *La rosa profunda,* también de 1975, confirma, en fin, el absorbente papel de la preocupación política para Borges: «[el] arte comprometido es una ingenuidad, porque nadie sabe del todo lo que ejecuta» (pág. 9); «Las teorías, como las convicciones de orden político o religioso, no son otra cosa que estímulos» (página 10).

III

La contribución fundamental de Jacques Derrida a la teoría literaria es la noción como propósito metodológico de la ausencia de un centro u origen: «Hay, pues, dos interpretaciones de la interpretación literaria, de la estructura, del signo, del juego. Una trata de descifrar, sueña con descifrar una verdad o un origen independiente del juego y del orden de los signos, y vive, por lo tanto, como un perenne exiliado en la necesidad de la interpretación. La otra interpretación no busca ya el origen, sino que afirma el juego y trata de ir más allá del hombre y del humanismo, pues la palabra 'hombre' define al ser que a través de... toda su historia ha estado soñando con la presencia integral, los tranquilizadores cimientos, el origen que sería al mismo tiempo el final del juego» [37].

Durante la discusión que siguió a la lectura por Derrida de esa seminal ponencia, en 1966, el nombre de Borges fue relacionado inmediatamente al concepto de una ausencia que afirma el juego: «ese escritor que

---

[36] Aunque la tesis de LUKÁCS se refiere al novelista, creo que puede aplicársele a Borges. El deliberado rechazo por éste de la novela implica la consideración de sus posibilidades artísticas, de modo que cuando se estudie en su totalidad la obra cuentística de Borges, será necesario examinar su acercamiento relativo al género mayor, desde el relato expresionista *(Hombre de la esquina rosada)* al directo del tipo de *La intrusa,* pasando por las demás variedades. Véase GEORGE LUKÁCS: *Realism in our time* (New York: Harper, 1971), especialmente «Franz Kafka or Thomas Mann?»

[37] *The Structuralist Controversy. The Languages of Criticism and the Sciences of Man,* ed. Richard Macksey y Eugenio Donato (Baltimore: Johns Hopkins Press, 1970), pág. 264.

ha hecho del movible centro [excepto que para Derrida no existe un centro] de su poética el juego narrativo mismo, ese arquitecto y prisionero de laberintos, el creador de Pierre Menard» (pág. 269).

La mención de Borges en este contexto subraya la creciente importancia de su figura en relación con el estudio del curso de la literatura contemporáneo, importancia que ha sido en gran medida revelada por la crítica francesa [38]; al mismo tiempo, la posible aplicación a la obra de Borges de la noción de una ausencia de centro generadora de juegos—o diferencias [39]—infinitas, abre nuevas perspectivas para la comprensión de esa obra.

Se afirma ante todo por ese medio la deliberada *ficcionalidad* de las narraciones de Borges ya estudiada por Frances Weber y por James Irby, en particular con relación a *Tlön* [40], o el modo en que Borges, al hacer a menudo que sus cuentos se desdoblen o autorreflejen en forma de otros cuentos o posibles versiones de otros cuentos *(El jardín de senderos que se bifurcan* y *Examen de la obra de Herbert Quain* acuden inmediatamente a la memoria en este respecto) parece aludir a una ausencia, en gran medida utópica, de la cual su literatura sería la imagen, según sugiere esta cita: «La música, los estados de felicidad, la mitología, las caras trabajadas por el tiempo, ciertos crepúsculos y ciertos lugares quieren decirnos algo, o algo dijeron que no hubiéramos debido perder, o están por decir algo; esta inminencia de una revelación que no se produce es quizá el hecho estético» («La muralla y los libros», *Otras inquisiciones).* Partiendo de esa definición, Gerard Genette concluye que el verdadero *tiempo* de una obra literaria no es el de su escritura, sino el indefinido de la lectura y la memoria de esa lectura: «El sentido de los libros no se halla detrás de ellos, sino delante, en nosotros, los lectores [...] la literatura según Borges no es un significado cerrado, una revelación a experimentar, sino un receptáculo de formas que esperan un sentido» [41] Lo único que cabe hacer al lector es repetir en su memoria el texto, a sabiendas de que esa repetición no coincidirá nunca con el original, difiriendo en cambio de él en el espacio y en el tiempo de acuerdo con la noción de Derrida. Más que «inminente», la revelación resulta

[38] «Tengo la impresión de que en Francia se me ha leído de una manera intelectiva. ¡Quizá con más intelección de lo que yo me puse a escribir! Tengo la impresión de que se me ha enriquecido un poco o mucho al leérseme» *(El escritor y su obra. Entrevistas de Georges Charbonnier* [México: Siglo XXI, 1967], pág. 12).

[39] En el sentido propuesto por DERRIDA de diferir o posponer *(op. cit.,* pág. 265, nota 17).

[40] WEBER («Borges' Stories: Fiction and Philosophy», *Hispanic Review,* 36 [1968], 124-41) interpreta el sentido último de esas ficciones, a las cuales llama «self-reversing tales» y cuya naturaleza describe como «self-refuting», como el propósito de representar la fragilidad de toda construcción mental y hacernos conscientes del carácter conjetural del conocimiento. IRBY («Borges and the Idea of Utopia»), tras llamar la atención sobre cómo es en *Tlön* que primero aparece el escritor como «a vanishing peculiarity», concluye: «The central focus we sense but cannot grasp in the midst of all these painful and playful contrapositions might be the true utopia, the true 'no place', the supreme fiction».

[41] «La littérature selon Borges», *L'Herne,* pág. 327.

«ausente»; de ahí que Pierre Menard dedique su energía *creativa* a *repetir* el *Quijote*... [42].

Desde esta perspectiva, el estudio de la obra de Borges enriquece la teoría post-estructuralista, la cual rechaza la búsqueda de significados y al cabo la distinción estricta entre significante y significado característica del estructuralismo, para «deconstruir» los textos en lugar de tratar de revelar su identidad. Al mismo tiempo, la posible ausencia de una pauta significativa central hace la obra de Borges paradigmática del reciente énfasis en el papel del lector en la interpretación o construcción de significados respecto a la obra literaria, tanto desde la perspectiva respectivamente subjetivista y fenomenológica de Fish e Iser, como desde la sociológica de Jauss [43].

Rodríguez Monegal ha ofrecido como clave para la interpretación de la obra de Borges la pertenencia de éste a dos códigos o sistemas culturales, el tradicionalista de la madre y el liberal del padre; derivado este último a su vez de la abuela paterna inglesa, cuya presencia en su sangre Borges identifica con el mundo de la cultura, en tanto que el otro pasado, el materno, se identificaría con el patriotismo y al cabo con el coraje. Incapaz de participar en este mundo, Borges magnifica, a través de un mecanismo compensatorio, la importancia de su padre en el desarrollo de su personalidad (y a la larga su propia pertenencia a un pasado no-americano, a la vez que identifica el Nuevo Mundo con la violencia, y, aunque siempre con cierta nostalgia de ésta, limita cada vez más decididamente el elogio del valor a la obra de quienes perecieron en defensa del ideal político europeo). De hecho, el culto al padre, cuya obra inacabada de escritor Borges quisiera continuar, se convierte en esa imagen del fracaso o la imposibilidad de la creación artística que define algunos de sus cuentos más memorables: *Las ruinas circulares, Pierre Menard;* incluso, a un nivel cómico, *La secta* del *Fénix,* cuyo protagonista narra su exploración, siempre desde fuera, de los misterios de la «secta» de aquellos que practican la vida sexual [44].

Sylvia Molloy, por su parte, se explica la típica técnica caricaturesca de Borges como el resultado de su sentirse marginal, «el periférico sud-

---

[42] Soy deudor por gran parte de estas ideas a uno de mis estudiantes, John Incledon, cuya tesis doctoral se propone revelar, entre otras cosas, la estética propuesta en *Pierre Menard.*

[43] STANLEY E. FISH: *Self-Consuming Artifacts. The Experience of Seventeenth Century Literature* (University of California Press, 1972), esp. «Literature in the Reader: Affective Stylistics»; WOLFGANG ISER: *The Implied Reader; patterns of communication in prose fiction...* (Baltimore: Johns Hopkins Press, 1974); HANS ROBERT JAUSS: «La historia literaria como desafío a la ciencia literaria», en *La actual ciencia literaria alemana* (Salamanca: Anaya, 1971).

[44] EMIR RODRÍGUEZ MONEGAL: «Borges, the Reader», *Diacritics,* IV, 4 [1974], 41-49, y «Borges: the Reader as Writer», en *Prose for Borges,* págs. 96-137. Señala el crítico que no se propone una interpretación psicoanalítica, sino la integración de ese enfoque en el contexto del mito personal de Borges según se expresa en la doble escritura de su obra y de su vida—es decir, en la de su autobiografía—.

americano que siente nostalgia del centro europeo, pero que, gracias a esa marginalidad, toma distancias con respecto al centro», consiguiendo en definitiva «denunciar los procedimientos más evidentes» del ejercicio literario [45].

Estas interpretaciones nos llevan de vuelta a la noción de la ausencia de un centro, no ya como estricto enfoque metodológico, según la propone Derrida, sino como posible clave dialéctica para el entendimiento de la obra de Borges, clave que incorpora las interpretaciones discutidas en las páginas precedentes dentro de una homología entre el desarrollo de esa obra y la posición sociocultural de su autor [46]. Si la obra cuentística de Borges alude en efecto a una ausencia, si aspira y niega al mismo tiempo un centro, es porque refleja la comprensión por el escritor, ya declarada en su poesía y en los ensayos anteriores a su cultivo de la ficción, de su propia distancia respecto al *centro* europeo. El ahondamiento de esa separación crece en proporción al agravamiento de los problemas socioeconómicos del continente; paralelamente Borges se torna cada vez más pesimista, y en su obsesiva nostalgia del imposible centro, termina abandonando el libre juego de los significados que celebraban sus críticos y hasta peligra en caer en la apocalíptica banalidad de la literatura de ciencia-ficción.

Mas no será por *Utopía de un hombre que está cansado* que estudiarán las generaciones futuras a Borges; la trascendencia de su obra, el que haya sido, sin duda, la más importante y renovadora producida en el continente latinoamericano hasta la fecha, resulta precisamente del hecho que Borges ha sabido expresar mejor que ningún otro escritor latinoamericano antes que él, convirtiéndola en materia generadora de significados, esa dolorosa distancia de un origen o centro europeo que nos tienta, nos repele y nos evade al mismo tiempo a los latinoamericanos, la cual ha obsedido al escritor del Nuevo Mundo a lo largo de siglo y medio de búsqueda de una cultura propia.

Apéndice

Mencionaré aquí otros poemas y prosas de Borges relacionadas con su pasado familiar en una dimensión histórica, o que poseen algún tipo de intención política. La lista no aspira a ser exhaustiva. Véase también la nota 15.

---

[45] «Borges y la distancia literaria», *Sur*, núm. 318 [1969], 26-37.

[46] Tratando de los formalistas rusos, Robert Scholes celebra la posición de Boris Eichenbaum como un saludable compromiso dialéctico que acepta la noción de que factores extraliterarios condicionan la génesis de las obras literarias, mas insistiendo a la vez en que la condición externa fundamental a cualquier obra literaria es la tradición literaria misma (*Structuralism in Literature* [Yale University Press, 1974], pág. 83).

«Isidoro Acevedo», de Cuaderno San Martín, evoca a este abuelo materno mientras imagina en el momento de la muerte una de las batallas en que participó: «Entró a saco en sus días / para esa visionaria patriada que necesitaba su fe... Así en el dormitorio que miraba a un jardín / murió en milicia de su convicción por la patria» *(Obra poética,* página 110)[47].

En «La noche cíclica» (1940), de *El otro, el mismo,* aparecen evocados Laprida y Suárez dentro de una enumeración de las calles bonaerenses que le recuerdan al poeta su «sangre: *Laprida, Cabrera, Soler, Suárez...* / Nombres en que retumban (ya secretas) las dianas, / Las repúblicas, los caballos y las mañanas, / Las felices victorias, las muertes militares» (pág. 139).

«Mateo, XXV, 30» (1953) incluye en una descripción de sí mismo «la carga de Junín en tu sangre» (pág. 152). Este poema sigue en orden editorial a la «Página».

«Junín» (1966) imagina una visita a esa localidad de la provincia de Buenos Aires, donde el coronel Borges fue comandante de frontera; contrasta la propia «vaga» persona del poeta con la del guerrero y termina renunciando a imaginar cómo era verdaderamente el otro Borges (página 286).

«Acevedo», de *Elogio de la sombra,* trata igualmente en vano de imaginar los campos del abuelo que vieron sus heroicas cabalgadas, y concluye comprobando que se trata de la misma llanura que ha visto en otros sitios (Iowa, Israel), de modo que en realidad no ha perdido aquéllos: «Los poseo / En el olvido, en un casual deseo» *(Elogio de la sombra* [Buenos Aires, 1969], pág. 103).

El fragmento «El simulacro», de *El hacedor,* cuenta la representación por un extraño impostor en una aldea del Chaco del velorio de Eva Duarte de Perón, y concluye con una condenación directa del dictador: «El enlutado no era Perón y la muñeca no era la mujer, Eva Duarte; pero tampoco Perón era Perón ni Eva era Eva, sino desconocidos o anónimos (cuyo nombre secreto y cuyo rostro verdadero ignoramos) que figuraron, para el crédulo amor de los arrabales, una crasa mitología» *(El hacedor,* página 21). Esa desrealización final del odiado dictador, aunque más amarga, por estar su presencia más cercana, trata de situarlo en la misma perspectiva con que juzgaba a Rosas el poema de ese título: como otro exponente más de la barbarie ineludible que los Laprida, los Sarmiento, los bisnietos del coronel Suárez tendrán que acusar melancólicamente.

---

[47] Tanto RASI (pág. 152) como RODRÍGUEZ MONEGAL («Borges, the Reader», pág. 44) notan un parentesco entre este poema, basado en un episodio de la niñez de Borges, y el cuento *La otra muerte*, de *El Aleph,* donde el protagonista revive en su agonía, como valiente, la batalla en que se había comportado cobardemente.

El cuento *La fiesta del monstruo,* escrito en colaboración con Adolfo Bioy Casares y publicado en *Marcha* (Montevideo, septiembre 30, 1955, págs. 20-21 y 23), narra desde la perspectiva de un ardiente partidario de Perón una fiesta política, cuya descripción, hecha en la jerga del pueblo bajo de Buenos Aires, resulta en una imagen caricaturesca del peronismo. La intención es demostrar cómo el líder, al cual el narrador llama admirativamente «el Monstruo», es en efecto tal [48].

En *El otro, el mismo* (Buenos Aires, 1969), el fragmento «El puñal» (cuyo antecesor directo se halla en *Evaristo Carriego,* de 1930, sección IX) describe el puñal que el poeta guarda en un cajón de su escritorio. Forjado en Toledo, regalo de un antepasado, tocado por muchos (Carriego entre ellos), el puñal desea lo mismo que quieren instintivamente las manos que juegan con él: cumplir su destino de sangre. Ese fin del puñal incluye la muerte de César, lo cual, unido a la melancolía con la que el poeta, se dice al final: «A veces me da lástima. Tanta dureza, tanta fe, tan impasible o inocente soberbia, y los años pasan, inútiles» (pág. 225), podría quizá interpretarse como otra alusión más a la tiranía peronista. No sé si es éste el mismo «puñal» que publicó *Marcha* en junio 25 de 1954, después que *La Nación,* de Buenos Aires, «consideró comprometido publicar [lo]» (R. Monegal, *El juicio de los parricidas,* pág. 64) [49].

El hermoso cuento *Pedro Salvadores,* de *Elogio de la sombra,* cuenta la verídica historia de un caballero unitario que pasó nueve años escondido en el sótano de su propia casa, hasta la caída de Rosas. Tras imaginar lo que haría Salvadores durante esa larga noche y evocar su triste fin, concluye Borges: «Como todas las cosas, el destino de Pedro Salvadores nos parece un símbolo de algo que estamos a punto de comprender» (pág. 79).

La señora mayor, de *El informe de Brodie,* interpreta el fin de esta hija de un prócer de las guerras de independencia americanas, objeto de un ruidoso homenaje al cumplir los cien años, como equivalente al de todos «los hombres olvidados de América y de España que perecieron bajo los cascos de los caballos; pienso que la última víctima de ese tropel de lanzas en el Perú sería, más de un siglo después, una señora anciana» (pág. 85) [50].

---

[48] Véase, por ALFRED J. MACADAM, «El espejo y la mentira, dos cuentos de Borges y Bioy Casares», *Revista Iberoamericana,* 37, núm. 75 [1971], 357-74.

[49] El cuento *El encuentro,* de *El informe de Brodie,* narra un duelo en el que son los cuchillos, ambos provenientes de famosos malevos, los que gobiernan las manos de los duelistas. Aparece en el cuento un tal Lafinur, homónimo del Luis Melián Lafinur que regala al padre de Borges el puñal de la viñeta de ese título; el mismo que defendió al regicida Arredondo *(El libro de arena,* pág. 181), descendiente del tío abuelo del padre del escritor, Juan Crisóstomo Lafinur, uno de los primeros poetas argentinos (Autobiografía, pág. 210).

[50] Se trata para RASI de otro ejemplo de ese sentimiento de pertenecer al final de una etapa («criollo final») característico del enfoque histórico de Borges (pág. 155).

Mencionaré también otros poemas que tratan de acontecimientos políticos extranjeros: «Judengasse», de *Fervor de Buenos Aires* (no incluido en *Obra poética),* donde se describe y acusa un progrom, y tres poemas dedicados a Israel, donde se celebra su espíritu guerrero («A Israel», «Israel, 1969», todos en *Elogio de la sombra)* [51]. Una nota en prosa en *El hacedor,* «In memoriam J. F. K.», relaciona el asesinato del presidente Kennedy con los de otros líderes políticos y espirituales, incluyendo a Cristo y a Sócrates. Hay que atribuir a ignorancia política y a los amables recuerdos de la estancia del escritor en Texas en 1961 esta injustificada alusión del fragmento en cuestión: «fue [antes, la bala que mató al presidente] la fusilería y las bayonetas que destrozaron a los defensores del Alamo» (pág. 109) [52].

El penúltimo libro de poemas y prosas sueltas de Borges, *El oro de los tigres* (Buenos Aires, 1972), insiste en los temas ya examinados en los anteriores. «La busca» persigue en la hacienda de los Acevedos una comunión con lo que representaron los antepasados: «Aquí fueron la espada y el peligro, / Las duras proscripciones, las patriadas; / Firmes en el caballo, aquí rigieron / la sin principio y la sin fin llanura / Los estancieros de las largas leguas» (pág. 37). La previsible conclusión es que «Más allá del cristal de la memoria», aquéllos y el poeta se han «unido y confundido, / Yo en el sueño, pero ellos en la muerte».

El poema siguiente, «Lo perdido», incluye entre lo que «pudo haber sido y no fue» el poeta, al guerrero de «la espada o el escudo» (página 41). El tema amoroso con el que concluye este poema (quizá espera aún al poeta la compañera anhelada) se continúa en «El amenazado», donde entre los talismanes con que será inútil que trate de defenderse del amor, menciona el poeta «la sombra militar de mis muertos» (pág. 61).

En una nueva versión del famoso fragmento «Borges y yo», de *El hacedor,* Borges cuenta en *El oro de los tigres* cómo el escritor continúa apretando el cerco de ese «yo» que es ya inseparable de su proyección literaria. Entre las esclavitudes que le impone el escritor a su doble se halla ahora el haberlo «convertido al culto idolátrico de militares muer-

---

[51] En su artículo «Borges, the Reader» (págs. 47-48), RODRÍGUEZ MONEGAL plantea el problema del posible origen judío del escritor, según lo sugieren sus apellidos portugueses Borges y Azevedo. En 1934 Borges juega con la idea para rechazarla por vía de la parodia (¿por qué no buscar los descendientes de fenicios, numidios, etc.?), pero recientemente parece intrigarlo. En una entrevista con un semanario brasileño declara que lo enorgullecería pertenecer a una rama de la humanidad que ya había inventado la historia de Job y el *Cantar de los cantares* cuando el resto de aquélla estaba aún sumergido en la barbarie. El breve poema «Los Borges» *(Obra poética,* pág. 200) se pregunta cómo serían esos antepasados, para concluir viéndolos como partícipes de la historia guerrera de Portugal (Vasco de Gama, el rey don Sebastián).

[52] En 1836 los colonos estadounidenses de Tejas, hasta entonces parte de México, declararon su independencia (el Gobierno mexicano les había permitido establecerse allí desde 1823); el mismo año un ejército mexicano aniquiló a los defensores del Alamo, lo cual animó tan eficazmente el espíritu guerrero no sólo de los tejanos anglosajones, sino del resto de la Unión, que para abril de ese año Tejas era Texas.

tos, con los / que acaso no podría cambiar una sola palabra» («El centinela», pág. 77).

Otros poemas en los que el valor juega un papel son «1929», donde un hombre recuerda la noche de ese año en que mató a otro: «La exultación, la ira y el asombro. [...] La dicha de ser hombre y ser valiente / O, por lo menos, la de haberlo sido / Alguna vez, en un ayer del tiempo» (pág. 113; *vide* nota 24). «Los cuatro ciclos» describe cuatro temas literarios en su origen mítico, deplorando en cuanto al tercero—la búsqueda heroica—que se halle ahora «condenada al fracaso. El capitán Ahab da con la ballena y la ballena lo deshace; los héroes de James o de Kafka sólo pueden esperar la derrota. Somos tan pobres de valor y de fe que ya el *happy-ending* no es otra cosa que un halago industrial. No podemos creer en el cielo, pero sí en el infierno» (pág. 130; *vide* el final de la nota 24). Finalmente, «La tentación» (pág. 103) recuenta la muerte de Facundo, insistiendo, lo mismo que su predecesor «El general Quiroga va en coche al muere», en el modo cómo éste desprecia la amenaza de la muerte.

Contiene también este libro un poema sobre el gaucho, donde se evoca el papel de éste en la historia, la tradición y la literatura argentina, subrayando su coraje, su humildad, su soledad. «El gaucho» (página 65) constituye una reelaboración casi literal, en endecasílabos consonantes, del poema en verso libre «Los gauchos», de *Elogio de la sombra.*

La rosa profunda (1975) recoge nuevas nostalgias del poeta sobre la imposibilidad del coraje guerrero («Soy el que no es nadie, el que no fue una espada / En la guerra. Soy eco, olvido, nada» [pág. 53]); comparaciones con sus antepasados heroicos («Yo, que padecí la vergüenza / De no haber sido aquel Francisco Borges que murió en 1874 [pág. 83]), y, en el mismo contexto, un elogio del destierro que lo «salva de protocolos, marcos y cátedras», y por ser «acaso la forma fundamental del destino argentino» *(ibíd.)*—con lo cual recuerda el poeta a los unitarios desterrados por Rosas, a los liberales desterrados por Perón, etc.—, afirma la presencia de la patria dentro de él: «En la ubicua memoria serás mía, / Patria, no en la fracción de cada día» *(ibíd.).* Un poema fechado en 1972 agradece que los dioses, a los que pidió «Que enviaran algo o alguien a mis días», le hayan permitido por fin emular a aquellos antepasados que sirvieron a la patria «Con penurias, con hambre, con batallas», no del mismo modo que esas «sombras tutelares» que honró en sus versos, pero sí con riesgo: «la Patria, hoy profanada, quiere / Que con mi oscura pluma de gramático, / Docta en las nimiedades académicas / Y ajena a los trabajos de la espada, / Congregue el gran rumor

de la epopeya / Y exija mi lugar. Lo estoy haciendo» (pág. 107). «En memoria de Angélica» insiste en la búsqueda «De una patria que siempre dio la cara», en tanto «Sobre nosotros crece, atroz, la historia» (página 123).

Lo mismo que *El libro de arena,* los últimos libros de poemas sirven de vehículo al creciente conservadurismo del poeta [53].

JULIO RODRIGUEZ-LUIS

Department of Comparative Literatura
State University of New York at Binghamton
U. S. A.

[53] GENE BELL («Borges—Literature and Politics North and South», *The Nation,* febrero 21, 1976, 213-17) estudia la obra cuentística que cimentó la fama de Borges (1939-1953) como el reflejo de la actitud política del escritor, preocupado por el auge del fascismo, perseguido por el peronismo, perplejo ante el caos del liberalismo burgués; actitud que se refleja directamente en los narradores de *Tlön..., La biblioteca...,* etc. BELL explica desde la misma perspectiva el éxito de Borges en el mundo académico e intelectual norteamericano, el cual participa, especialmente durante los sesentas, de una actitud de elegante alienación semejante.

TEORIA Y POLEMICA EN LA POESIA ESPAÑOLA DE POSGUERRA

Contadas veces convocaron los escritores españoles durante la posguerra conversaciones poéticas, congresos, seminarios, que canalizaran la polémica en torno a la poesía, polémica que existió acaloradamente en la efímera prensa periódica. Posiblemente fueran las antologías el vehículo más accesible para estas confrontaciones, en ocasiones de esquemático resultado, que transmitieron al lector de poesía o de antologías —lector menos exigente que el lector de poesía en general—un estado sintético de la cuestión. Desde unas u otras plataformas poetas y especialistas plantearon en unos años críticos—más decisivos para la historia que para la poesía—la función de la poesía, los poetas y sus lectores. Aproximarnos hoy a este tema apasionante de mano de los propios poetas, al calor de las situaciones, y, sin embargo, con la distancia que de ellos nos separa, nos lleva a reconstruir un panorama que han enriquecido con sus dosis de lucidez, sus visiones de futuro o sus niveles de compromiso con la literatura o con la coyuntura histórica, aspectos que ya han señalado de alguna manera, aunque sin detenerse, escritores como Félix Grande, J. M. Castellet, C. Bousoño, V. G. de la Concha, J. Cano Ballesta, R. Gullón, J. L. Cano, J. O. Jiménez y E. Miró, a los que tenemos que remitir siempre que de poesía española de posguerra se trate.

En el panorama cultural español de posguerra está claro que la polémica entre la «rehumanización» y el carácter «específico» de la poesía es algo que el grupo del 36 conoce antes del estallido bélico, tanto más la generación del 27, protagonista del debate en los años treinta. De esto mucho nos dijo el libro de Cano Ballesta [1]. Sin embargo, se parte desde cero, dado el cerco cultural, la existencia de los inspectores de traducción y la censura. Los poetas españoles hacen un ejercicio destacable de paciencia y memoria para reanudar en los oscuros cuarenta la discusión teórica.

En este sentido, nunca se insistirá demasiado en señalar el carácter de «puente» que cumplen con relación a la anteguerra los poetas del

[1] JUAN CANO BALLESTA: *La poesía española entre pureza y revolución,* Madrid, 1972.

27 que quedan en España en 1939, y, en menor medida, los de la llamada «generación del 36». Y, sobre todos ellos, el magisterio de dos figuras, Dámaso Alonso y Vicente Aleixandre, referencias en último extremo del debate teórico. El primero, queriendo con su libro de 1944 «llegar al corazón de los hombres y no para exquisitas minorías». El segundo, propiciando que tras la publicación en el mismo año de *Sombra del paraíso,* como escribe Ricardo Gullón [2], «una inmensa fila de poetas españoles e hispanoamericanos se pusieran a aleixandrizar con frenesí». El resultado de estas influencias se advierte, en primer lugar, en las publicaciones periódicas. Quienes deseen seguir paso a paso el magisterio de Aleixandre y Alonso en las revistas de poesía de la posguerra española (y cito *Rocamador, Corcel, La isla de los ratones, Cántico, Aldebarán,* además de *Papeles de Son Armadans* e *Insula)* pueden hacerlo en mi libro de 1976 [3], al que yo remito y que me permite señalar de pasada un fenómeno absolutamente comprobado, no sin antes extraer algunos de los planteamientos de estas publicaciones en torno al fenómeno poético. Por ejemplo, pienso que el debate entre «formalistas» y «sociales» de los años cincuenta sería incompleto sin señalar el protagonismo de *Garcilaso y Espadaña* (León, 1944), desde cuyas páginas se concibe la poesía como «un segundo renacimiento» o «un modo de atestiguar la existencia y persistencia de un pueblo silencioso»; la fugacidad sorprendente de *Postismo* (1944), intentando «devolver a las gentes el sentido de espontaneidad y alegría perdidas», y el afán recuperador de *Verbo* y *Cántico.*

TEORÍA POÉTICA DE LA PRIMERA PROMOCIÓN

En 1952 la primera promoción de posguerra estaba en marcha. Es cuando Ribes publica la *Antología consultada* en medio de una polémica iniciada con anterioridad a la aparición del libro. De los nueve poetas seleccionados (Bousoño, Celaya, Crémer, Hierro, Morales, Nora, Otero, Valverde y Gaos) coincidimos con Ribes y también con José Luis Cano, en que se perfilaban dos actitudes perfectamente diferenciadas: una, definidamente realista, «la de aquellos poetas que han reaccionado severamente contra cierta poesía esteticista de las generaciones anteriores» [4], representada por Celaya, Otero, Hierro y Nora. Veá-

---

[2] RICARDO GULLÓN: «Itinerario poético de Vicente Aleixandre», *Papeles de Son Armadans,* noviembre 1958.

[3] F. RUBIO: *Las revistas poéticas españolas (1939-1975),* Madrid, Turner, 1976.

[4] J. L. CANO: «Una *Antología consultaada*», en *Cuadernos Hispanoamericanos,* núm. 38 (febrero 1953), págs. 245-247. Sobre el tema, ver F. GRANDE: *Apuntes sobre poesía española de posguerra,* 1970.

mosla: «Contemos como quien respira. Hablemos de lo que cada día nos ocupa... La poesía no es un fin en sí. La poesía es un instrumento, entre nosotros, para transformar el mundo (...). Esta es precisamente su misión. No expresarse a sí mismos, sino mantenerse fiel a esas voces más vastas que buscan en él la articulación y el verso, la expresión que les dé a luz (...), y nada me parece tan importante en la lírica reciente como ese desentenderse de las minorías y, siempre de espaldas a la pequeña burguesía semiculta, ese buscar contacto con unas desatendidas capas sociales que golpean urgentemente nuestra conciencia llamando a vida. Los poetas deben prestar voz a esa sorda demanda...» Con esta declaración de principios correspondiente a la poética que precedía su selección de poemas, Gabriel Celaya plasmaba teóricamente aquello que había ido cobrando forma a lo largo de los últimos años, defendiendo la eficacia expresiva por encima de la perfección estética. Incluso iba más lejos, al proclamar con Eluard que la poesía podía servir para cambiar el mundo.

«Esgrimirse sobre un canto rodado al sol del estío por el placentero afán de lanzar gorgoritos rítmicamente mientras el hombre a secas trabaja, sufre y muere, es un delito (...). Poesía es comunicación. No resta, pues, sino descubrir el ser al que dirigir nuestro mensaje.» Más ambiguo que Celaya, Victoriano Crémer—cabeza del «neorromanticismo tremendista» desbordado en León con *Espadaña*—, atento, sin embargo, a un expresionismo lingüístico depurado, se afirmaba—subjetivamente agresivo—en la nueva visión que se explicitó con la *Antología consultada.*

«Confieso que detesto la torre de marfil. El poeta es obra y artífice de su tiempo. El signo del nuestro es colectivo, social. Nunca como hoy necesitó el poeta ser tan narrativo, porque los males que nos acechan, los que nos modelan, proceden de hechos. No son tiempos en que un corazón se ve asediado por vagos sentimientos: el *spleen,* el cansancio de la realidad. El lector busca en el poeta al ser que le canta lo que él siente en su espíritu. Acaso le place escuchar de otros labios su propio mal. Por aquello del 'mal de muchos...'. El poeta, tratando de robar el fuego poético, es un loco que canta el mal de muchos. Es un loco que canta para tontos.» José Hierro (del que se comentó haber sido quien reunió el mayor número de votos) abogaba en su extensa poética, contra los «versificadores de escalafón», por una poesía narrativa de valor documental, testigo de su tiempo. Frente a la indecisión que aparenta la vaga metafísica de la poética reproducida en la *Antología consultada,* la selección de poemas nos vuelve a recordar el poeta lejano de *Isla,* el definidamente sereno de *Proel, Corcel* y *La isla de los ratones,* que se decidía en su *Quinta del 42* por el camino más escarpado:

«Tú que hueles la flor de la bella palabra, acaso no comprendes las mías sin aroma.» («Para un esteta».)

«Se discute mucho ahora sobre la 'poesía social'. Es ridículo. *Toda poesía* es social. La produce, o mejor dicho, la emite un hombre (que cuando es un gran poeta se apoya y alimenta en todo un pueblo), y va destinada a otros hombres (si el poeta es grande, a todo un pueblo y aun a toda la humanidad). La poesía es 'algo' tan inevitablemente social como el trabajo o la ley.» Para Nora, preocupado por la eficacia social de la poesía, la experiencia del plebiscito poético de Ribes «es un intento que responde perfectamente a lo que debería ser la vida de la poesía (...), objeto de interés y de confrontación para grandes rectas». En esta tarea transformadora el apasionado «espadañista» tiene también su sitio.

«Hay que escribir a favor del viento, pero contra corriente.» Blas de Otero, reproduciendo palabras de una conferencia publicadas poco antes en *Mensajes de poesía,* original revista gallega dirigida por E. Moreiras, estima necesario disponer de un ideal positivo capaz de «demostrar» hermandad con la tragedia viva y luego, lo antes posible, intentar superarla. Poesía de afirmaciones, de orientación, ligada al mundo, sería en lo sucesivo la de este autor vasco inclinado a lo clásico: «Llamo aquí romántico a lo negativo, y a lo positivo, clásico», dirá.

La segunda de las actitudes es la defensa de un subjetivismo a ultranza reproducida en los restantes poetas. Prescinde de los vínculos con «la mayoría» que tienen sus compañeros (sin contraponerse abiertamente, se complementan estas tendencias que estaban «por el hombre» y contra el formalismo). En ambos casos provenían de la semilla del 27. La «izquierda» aleixandrina, encabezada por Bousoño, planteaba así las cosas: «¿Poesía realista? Si os referís a la realidad interior, no me parece mal. Toda verdadera poesía ha sido realista siempre. No hay poeta que no transmita un contenido *real* de su alma (percepciones sensoriales o intuiciones fantásticas, conceptos y sentimientos); pero si queréis significar 'poesía escrita en el lenguaje consuetudinario', no estoy conforme.» («Estos—escribió Aleixandre en 1945—son poetas radicales y hablan a lo primario, a lo elemental humano; no pueden sentirse poetas de minorías. Entre ellos me cuento.»)

Dejando a un lado al autor del premio *Adonais* de 1943, *Arcángel de mi noche,* Vicente Gaos, que no incluyó poética, Rafael Morales —el iniciador de aquella colección con sus *Poemas del toro*—se expresará, por un arte de mayorías «relativas», a caballo entre un neorromanticismo temperamental y un formalismo clasicista.

José María Valverde, premio nacional tres años antes con *La espera* (libro editado por el Instituto de Cultura Hispánica), conectaría por afinidades y parentesco con los poetas del 36. En su «poética y metafísica» para andar por casa, como dice, recuerda: «Quería decir algo muy elemental y genérico; algo sobre el oficio del poeta. Por ejemplo, que la poesía debe echar luz por encima de las cosas, pero no explicarlas, no resolverlas. Que la poesía debe dar voz a los anhelos perennes del corazón del hombre, pero que no es quien para aclarar sus vías de solución, que es todo y es nada, que nos pone delante al ser sin hacérnoslo poseer en lo más mínimo.»

La reflexión sobre poesía en los congresos de escritores

La publicación de la *Antología consultada* tuvo lugar un mes después que se celebrara el Primer Congreso de Poesía, en Segovia, del 17 al 24 de junio de 1952, convocado por las firmas de Aleixandre, Alonso y Riba en cabeza. Su tema central, escribió Leopoldo de Luis [5], fue *La vigencia social del poeta,* «cómo vive el hombre y su obra en medio del mundo que le rodea, cómo se desenvuelve, con qué medios cuenta su obra y cómo esta obra influye en la sociedad que la recibe». Allí, en el aula románica de San Quirce—donde Machado creara su «universidad popular»—, se celebraron las sesiones, presididas por Aleixandre y Riba. Pero a pesar de su propuesta, se trabajaron mucho más aspectos relacionados con las literaturas nacionales, en concreto, la catalana, y se presentaron recopilaciones interesantes, como el catálogo de revistas de medio siglo (realizado por Cano, De Luis y Santos Torroella), que se discutiera en torno a la teoría. Esto ocurre en el Tercer Congreso de Poesía (Santiago de Compostela, 21-27 de julio de 1954), que nace bajo el signo de la poesía «social». Aunque iniciaron el coloquio Antonio Vilanova y Joan Fuster, polarizando las visiones en torno a la cuestión, todo se centró en las tomas de posición de Gabriel Celaya frente a frente con Rafael Romero Moliner. El primero afirmó que el poeta social pretendía transformar la conciencia, como una forma de mejorar o transformar el mundo. El segundo, viejo militante garcilasista, manifestaba que la transformación debía quedar para los sociólogos, políticos, científicos y técnicos. Para Celaya, la poesía tenía que ser total e integradora: «Yo no hago periódicos. Pero creo que el hombre poeta tiene que cantar con todo lo que es, con todo lo que tiene: carne, sangre, pasión y hasta convicciones políticas».

---

[5] L. de Luis: «El primer Congreso de poesía», *Indice*, 53, 1952, y sobre este Congreso en *Poesía Española,* noviembre 1952; *Insula,* 78 y 81, y *Cuadernos Hispanoamericanos*, 132, 1952.

Romero Moliner, sin embargo, aseguraba que la poesía se dirigía a aquellas zonas individuales del hombre cantando desde sus peculiaridades, desde lo que tiene de distinto y personal.

Este fue el núcleo que absorbió casi por completo las sesiones de Santiago, aunque M. Pilares identificara la poesía con la caridad, y Garciasol discutiera con Ricardo Permanyer en torno a la poesía social-subjetivista. Intervinieron Martín Abril, M. Serrahima, Filgueira Valverde, Lope Mateo y Carlos París, y cerró el coloquio Gerardo Diego sintetizando magistralmente ambas conclusiones.

Aquella fórmula de Gabriel Celaya «tal es mi poesía: poesía-herramienta / a la vez que latido de lo unánime y ciego; / tal es, arma cargada de futuro expansivo» [6], irrumpía detonante.

Este Congreso gallego había tenido como presidente de honor a Ramón Menéndez Pidal, autor de la conferencia de apertura: «El tema de las peregrinaciones en la poesía medieval». Tras su clausura—a lo largo de todo el Congreso había asistido una representativa participación de los poetas de la región—, en la que intervinieron el padre G. de Lama, contrapunto años atrás de Crémer y Nora en la *Espadaña* leonesa, y Ricardo Molina, quedaron patentes los síntomas de la esterilidad de estas manifestaciones turístico-literarias (con mucho de «congreso» tradicional), que acabaron con estas sesiones y con el ánimo de los poetas [7]. Como dato curioso quiero recordar aquí, apartado de congresos poéticos, el fallido *Congreso de Escritores* de 1956, que se pronuncia en sus boletines preparatorios del mismo por el realismo poético y la presencia en su comisión organizadora de jóvenes poetas ligados al movimiento estudiantil de entonces: Claudio Rodríguez, Julián Marcos, Jesús López Pacheco y Fernando Sánchez-Dragó.

Sociales y simbolistas

Bajo el término genérico de «social» distingue Eugenio de Nora dos derivaciones que conllevan actitudes distintas: por un lado, una aproximación sentimental al tema del poema, tendente a provocar es-

---

[6] Aparecido por primera vez en diciembre de 1953 en la revista *Verbo* (Alicante), núm. 28. Perteneciente a *Cantos Iberos*.

[7] De los proyectos y conclusiones establecidos en el primer Congreso de Segovia, poco o nada se supo. Recordemos, sin embargo, el propósito privado de J. M. Blecua, catedrático de Literatura de la Universidad de Barcelona, en colaboración con el profesor Castro, de crear hacia fines de los años cincuenta un «seminario-archivo de la poesía española» que reuniera en una biblioteca y hemeroteca todo el material de archivo documental relativo a la poesía desde el 98 hasta nuestros días (ver noticia en *Insula*, núm. 159), que traemos a colación por la afinidad con algunos de los proyectos expresados en los congresos que se promovieron desde la Dirección General de Enseñanza Universitaria.

Sobre el tercer Congreso de poesía véase noticia en *Poesía Española*, núm. 30 (junio de 1954); crónica de Leopoldo de Luis en el núm. 32 (agosto de 1954), y las publicaciones editadas por el mismo Congreso de Santiago (*Homenaje a los poetas del mar* y *Breve antología del mar en la lírica gallega*, presentada por José María Castroviejo).

tados de ánimo meramente afectivos. Por otro, una poesía que marcha a la búsqueda de un sentido, «que lleva implícito, sea cual sea su tema, un modo de ver e interpretar la realidad, que en vez de ser regresivo —es decir, antisocial—, contribuye a elevar el conocimiento, a ensanchar la conciencia, a desencadenar los procesos de superación de ese ser fundamentalmente social y político que es el hombre» [8]. Aquí habría que situar el punto de partida de Celaya y su definición de la poesía como instrumento para transformar el mundo, que ya hemos visto antes, o la visión de Otero de que «la poesía social es una poesía que contribuye, dentro de sus propios límites, a impedir o aliviar los males que aquejan al hombre o al mundo en general» [9]. (Con cierta perspectiva escribirá Celaya más tarde: «No me daba cuenta de todo lo que implicaba, aunque era evidente. No veía, por ejemplo, que esa «transformación» de la que formaba parte el acceso a esa «inmensa mayoría», sin la cual no sería nada nuestra poesía salvo bizantinismo, no podía lograrse con sólo una revolución literaria» [10].) También la visión de Germán Bleiberg, que define la poesía «social» como aquella que procura «no dejarse nada en el corazón», que se enfrenta sinceramente con «las cosas como son», en la línea de un Eluard de 1938 a raíz de su ruptura con la ortodoxia surrealista: «Contra toda evidencia / con la gran preocupación / de decirlo todo».

Interpretaciones más abiertas fueron las mantenidas por González Alegre, «toda poesía es social» [11], por Victoriano Crémer, cuando insistía en que si por social se tomaba atender a los problemas del mundo que rodea, que están en el hombre, son sociales de Aleixandre a Eliot, pasando por Claudel [12], por Ramón de Garciasol, identificándolo con «humanismo», o por Leopoldo de Luis en su famosa *Antología,* teniendo en cuenta las inclusiones de la misma. En cuanto al concepto en sí, aparte de poesía «social», indistintamente se usan los calificativos de «realismo crítico», «poesía práctica» (J. Hierro), «militante» o «comprometida» (E. de Nora), y «socialrealismo» (A. González, A. Sastre). Ramón de Garciasol propondrá los términos «integralismo» e «historicismo», ya que, a su juicio, ésta es una poesía que «está en el mundo de la Historia», que es testimonio, documento y ejercicio de convivencia».

Toda esta imprecisión terminológica era fruto de la cantidad de aproximaciones ético-estéticas al movimiento. La actitud realista, en caracterización de J. M. Castellet *(Poesía, realismo, historia),* lleva a estos

---

[8] E. DE NORA: «Sobre la llamada poesía social», *Realidad,* 5, 1965.
[9] Conferencia en «Amigos de la poesía», mayo 1956.
[10] G. CELAYA: «Doce años después», en *Acento cultural,* 3, enero 1959, pág. 18.
[11] R. G. ALEGRE: «Toda poesía es social», *Poesía Española,* 22, 1953.
[12] V. CRÉMER: «Un cuestionario sobre poesía social y de la otra», *Poesía Española,* 11, 1952.

escritores a sentirse uno más entre otros hombres, frente a la «voz en sí mismo» que encarna todo poeta simbolista. Su método de abstracción de la experiencia real es histórico-narrativo, reivindicando una función comunicativa de significado inmediato para el lenguaje. Se vuelve éste coloquial y directo, desplazándose el objeto y destinatario del poema a la inmensa mayoría. En esta línea, todas las manifestaciones artísticas y literarias de estos años muestran la conciencia en sus autores de la unidad de los aspectos político-social y cultural como parte de un mismo proceso, de un mismo movimiento de solidaridad fundamentalmente. Poetas, escritores y artistas, intelectuales en general, aunados a la voluntad de cambio arraigada—aunque no manifestada—en amplios sectores de la sociedad en enmudecimiento forzoso, adoptaron el papel de conciencia, expresada en algunas acciones cívicas. Ciertamente, llegó a vivirse un clima insospechado que hizo escribir a Castellet: «La literatura se había salido de madre y se presentaba como una vanguardia —a la que apenas seguía nadie (...)—. Fueron unos bellos momentos de euforia que, en un momento dado, se vinieron abajo». Esquemático réquiem, sin embargo, para juzgar a la generación que, en expresión de Sacristán, no se doblegó bajo la losa de la posguerra, sino que contribuyó a levantarla y hasta destruirla (entrevista en *Oriflama,* 1970).

Los poetas ante «lo popular»

Volvamos ahora al concepto de «lo popular». En este sentido escribiría Eugenio de Nora: «Una poesía que busque y encuentre hoy contenido humano y forma propia que sea fiel a sí misma y esté de acuerdo con nuestra época, ha de sentirse por fuerza popular (es más, con apetencia de universalidad) y 'ser popular' de hecho (claro está que hasta donde el 'pueblo' *esté en condiciones* de leerla u oírla; ésa es otra cuestión que no depende del poeta). ¿Y el pueblo, se dirá, dónde está, quién es? Huelga decir que no entendemos por 'pueblo', desde luego, una clase social (sólo podría entenderse así en el caso de un país sin clases, es decir, de una sola clase). Pueblo es *totalidad,* cuando menos, de todo lo que en una comunidad no es marginal y parasitario, y ése es el 'público' ideal del poeta (público y pueblo mutilado hoy por la ignorancia forzada de las masas incultas y miserables y por la indiferencia inconsciente y ramplona de los atiborrados en su propio 'bienestar')».

Teorizando en este mismo sentido, Juan Goytisolo abogaría, en su conocido trabajo *Por una literatura nacional-popular*—aunque se refiere en su análisis a la novela—por la reconciliación de público y autor.

Proponía «una revisión total de nuestra idea de literatura. Para volver a ser universal—decía—, nuestra novela debe ser nacional y popular. Para reanudar su contacto con el público ha de esforzarse en reflejar la vida y problemática del hombre español contemporáneo (...). Por eso ahora, en los momentos en que se vislumbran los síntomas de un intercambio fecundo entre la sociedad y el escritor, se impone, por parte de éste, al mismo tiempo que una crítica severa de la tradición, una confrontación con la realidad libre de esquemas, determinada tan sólo por su deseo de modificarla y transformarla. Unicamente si responde el escritor a los sentimientos y aspiraciones del pueblo, restablecido el circuito de comunicación, estará en medida de crear una literatura verdaderamente nacional y popular que ponga fin al proceso de colonización cultural que por espacio de tres décadas hemos venido sufriendo».

Este trabajo de Goytisolo levantó una interesante polémica, en la que participaría Guillermo de Torre [13], atacando al que califica de «manifiesto», y José Corrales Egea, «entrando en liza» para defender al joven novelista [14], y optando, en el marco de la «querella entre celestiales y callejeros» [15], por los segundos, sabrá elevarse por encima de un seguidismo fácil hasta ser síntesis del aleixandrismo y el realismo social, iniciando un «regreso a la propia intimidad». Una intimidad que no será ya, sin embargo, torre de marfil, sino receptora de una realidad circundante, solidaria, en suma [16].

Sosegada esta polémica, volvería el tema de lo popular en la literatura a ocupar a críticos y poetas. Sería Ricardo Domenech, en su serie «La literatura popular», el que centraría, a nuestro juicio, el tema. Se plantea a fondo el qué y el porqué de la literatura popular. ¿Se trata de una literatura *del* pueblo, *para* el pueblo o *desde* el pueblo? ¿Un problema externo que atañe a la edición y distribución más o menos extendida de los libros? ¿O, por el contrario, es un problema estético? Considera Domenech de extraordinario valor profético la dedicatoria «a la inmensa mayoría» que Blas de Otero puso en su *Pido la paz y la palabra,* encarnando para él lo que «hoy ya podríamos llamar actitud histórica de esta generación». Al situar el problema de la literatura popular no fuera de la vida misma, sino como emanando de ella, llegaba al nudo de la cuestión: «No es el arte el que hace a la vida, sino la vida quien hace al arte. Por eso, al reclamar para nuestro tiempo unas formas estéticas nuevas, reclamamos antes unas nuevas formas vitales. De una vez y para siempre convengamos en que no habrá un arte popu-

[13] «Los puntos sobre las 'íes' novelísticas», en *Insula,* núm. 150 (15 de mayo de 1959).
[14] Subtitulado «Cinco apostillas a una réplica», en *Insula,* núms. 152-153 (julio-agosto 1959).
[15] En expresión de J. A. GOYTISOLO. Recuérdese su poema «Los celestiales» de *Salmos al viento.*
[16] Sobre este «regreso» véase JULIA UCEDA: «Presupuestos para una nueva poesía española», en *Insula,* núm. 185 (abril 1962).

lar verdadero mientras no haya un pueblo que sea capaz de posibilitarlo, y que este pueblo no será capaz de posibilitarlo en tanto que no haya visto aumentado su nivel de vida». Dejando a un lado la última frase, que reduce a un mero problema de mejora material la cuestión de la desalienación de las capas oprimidas, su creencia de que no habrá literatura verdaderamente popular hasta que no haya pueblo emancipado es justificable. La batalla de la nueva literatura—dirá—hay que darla fuera de la literatura misma, en otros terrenos. Sólo que mientras llega esa situación ideal de emancipación para la que el escritor ha de intervenir fuera de la literatura, una creación popular será también aquella que vaya en el sentido de este objetivo común literario-extraliterario.

Por aquel entonces, la revista *Acento cultural,* que había inaugurado un «Coloquio en tono a la poesía» desde su creación en 1958, en el que intervendrían Celaya, Garciasol, López Anglada, Hierro y otros, resumiría las intervenciones con un interesante trabajo del director de la publicación, Carlos Vélez, «Forma y expresión para una poesía popular» [17]. Allí se manifestaba partidario de una poesía de agitación que incorporase las posibilidades de los nuevos medios de difusión y comunicación social proponiendo «unos medios tácticos para hacer efectiva, real y directamente vivificadora, para y desde todos—con la mayoría, en la mayoría y desde la mayoría—, la poesía, hoy enclaustrada sin posibilidad repercusora...».

En aquellos primeros sesenta, años de replanteamiento del tema de la literatura realista, de la vigencia de su función en la sociedad española en transformación, años de crisis de la corriente, de transición, como decía Rafael Soto Vergés [18], hacia zonas expresivas aún no fáciles de determinar por entonces, el tema de *lo popular* en poesía seguiría preocupando con intensidad. Así, Garciasol publicaría «Poesía y pueblo» [19] y la revista levantina *Verbo,* afincada en sus dos salidas de 1963 en Valencia (núms. 32 y 33), se ocuparía de un «Coloquio sobre poesía popular» (por entregas, que no se llegó a concluir), en el que participarán Albi, director de la publicación; Pinillos, Garciasol, Celaya, De Luis y A. Murciano. Tomando como punto de partida el texto de Maiakovski, «El verdadero arte debe ser comprensible para las grandes masas», se llega a una serie de matizaciones, algunas de las cuales ya

[17] *Acento cultural,* núms. 9-10 (julio-octubre 1960), págs. 29-37. Con anterioridad, CARLOS VÉLEZ había sido protagonista de una polémica con DÁMASO SANTOS en *Pueblo.* En el número del 17 de abril de 1959, VÉLEZ publicó una «Carta abierta a Dámaso Santos en torno a la poesía», en la que salía a la defensa de BLAS DE OTERO y de unos «dezires» de éste calificados por SANTOS de *pasquín* más que de poema.

[18] En «Realismo y estilo» (A propósito de *Junio feliz,* de Angel Crespo; Adonais, 1959), en *Cuadernos Hispanoamericanos,* núm. 127, julio de 1960.

[19] En *Insula,* núms. 200-201 (julio-agosto 1963).

hemos reseñado. Gabriel Celaya optaría por la fórmula defendida por Garciasol: «Sólo podemos cultivar, hoy por hoy, 'una forma de poesía popular, al servicio del pueblo y aún no para el pueblo'». «Desde mi punto de vista—concluiría Celaya—, que quizá no sea exactamente el de Garciasol, creo que, como primer paso para conseguir una poesía realmente mayoritaria, debemos luchar por la liberación económica del proletariado como primer paso para su advenimiento a la cultura» [20].

Poesía como comunicación y conocimiento

Traemos aquí, al hablar de la nueva generación poética, el tema polémico de la poesía como comunicación y como conocimiento. Se trata de un tema que divide a las dos generaciones hoy maduras de la poesía de posguerra: La inmediata posterior al conflicto civil, aquella sacralizada por la *Antología consultada,* y la segunda promoción «realista», consagrada, según se ha dicho, en ocasiones desde la *Poesía última* [21], selección antológica realizada también por Francisco Ribes, y la *Antología de la nueva poesía española* [22], de José Batlló.

Mientras que en aquella edición de la polémica obra de Ribes en 1952, varios de los autores coincidían con la ya famosa definición aleixandrina del poema como comunicación [23], determinados autores de la generación por entonces en ciernes se negaron a compartir la concepción de Bousoño [24], que definía la poesía como «comunicación, establecida con meras palabras, de un contenido psíquico-sensóreo-afectivo-conceptual, conocido por el espíritu como formando un todo, una síntesis». Para Bousoño, poesía es la transmisión de la intuición por el vehículo verbal, siendo aquélla un conocimiento, *previo* a la comunicación, del contenido psíquico como unidad, a través de la fantasía. Pese a que el sentido de esta idea lo lleva a conectarse con las teorías de Croce-Vossler [25], su necesidad histórica le nace no de la adscripción abstracta a tal ideario estético, sino de la experiencia práctica del—en

---

[20] *Verbo,* núm. 32, pág. 6.

[21] Madrid, Taurus, 1963. Recogía poemas de Cabañero, A. González, C. Rodríguez, C. Sahagún y J. A. Valente.

[22] Madrid, Bardo, 1968.

[23] Bousoño, hablando de la «transmisión» de contenidos *reales* interiores—«percepciones sensoriales o intuiciones fantásticas, conceptos y sentimientos», pág. 25—; Celaya, identificando poesía con «dirigirse a otro a través de la cosa-poema o la cosa-libro» (pág. 45); Crémer, parafraseando: «Poesía es comunicación (Vicente Aleixandre). No resta, pues, sino descubrir el ser al que dirigir nuestro mensaje...» (pág. 65); «poesía narrativa», en expresión de Hierro, quien califica al poema como mero transmisor, traductor al lenguaje humano, etc.

[24] C. Bousoño: *Teoría de la expresión poética,* Madrid, 1952. En posteriores ediciones Bousoño precisaría que «lo que se comunica no es, pues, un contenido anímico real, sino contemplación». Algunas de estas aportaciones incluidas en posteriores ediciones podemos leerlas en «Nuevas ideas sobre la comunicación en poesía», en *Papeles de Son Armadans,* LXXII, 1962, págs. 4-47.

[25] F. M. Bonati: *La estructura de la obra literaria,* Santiago de Chile, 1960, págs 191-201.

este caso—poeta. La persistencia de Bousoño como escritor aislado y radical—en el sentido aleixandrino—lo va a distanciar de las distintas promociones. Sin embargo, su original influjo se está notando hoy.

Frente a aquella teoría de Bousoño, y desde muy poco después de su formulación, representantes de la nueva generación poética discutirán el basamento sobre el que aquélla se fundaba. «Poesía no es comunicación», afirmará rotundamente Carlos Barral [26] desde las páginas de *Laye,* revista del SEU barcelonés que aglutinó a los catalanes Goytisolo, Castellet, Barral, Gil de Biedma... Para Barral, la teoría de la poesía como comunicación constituye, cuando se formula científicamente, una simplificación peligrosa del proceso y del hecho poético. A la defensa de la autonomía del proceso creador, prescinde de la poesía cargada de sentido, que exige del lector un proceso de acercamiento, a costa de su mundo interior.

«Pero además tal idea de la poesía distrae el problema del conocimiento poético, que apareciendo aquí como una instancia previa al hecho expresivo, al hecho estético, queda envuelto en la sombra—exterior en este caso a la poesía—de la vida anímica del poeta. Con lo que *se olvida una disminución unitaria del pensamiento de nuestra época que tiende a sintetizar el conocimiento y la expresión estéticas en un acto sólo del espíritu,* tan único en el laborioso proceso de la poesía sometida a un torturado control intelectual, como en la mecánica espontaneidad del superrealismo» [27].

Barral, quizá el poeta más oscuro de su promoción, rechaza la «ambición social» en la poesía por el abandono que conlleva de toda preocupación estructural y por desembocar en lo que califica de «nuevo momento campoamoriano», con la consiguiente existencia «de una serie de fantasmas teóricos: el mensaje, la comunicación, la asequibilidad a la mayoría, temas de nuestro tiempo que coartan la vocación creativa» (pág. 24). Pero el rechazo que la nueva generación literaria hace del concepto de la poesía «como comunicación» no va contra el realismo, sino contra ciertos poetas realistas que identificaron el acto creador con la formulación o expresión—o comunicación—de contenidos previamente—e intencionalmente—conocidos por el autor.

Jaime Gil de Biedma [28], en un paso ulterior en la polémica comunicación/conocimiento, señalaría, en un término medio entre Bousoño y Barral, que «la comunicación es un elemento de la poesía, pero no define la poesía; la actividad poética es una actividad formal, pero

[26] C. BARRAL: «Poesía no es comunicación», *Laye,* 23, 1953, págs. 23-26.

[27] BARRAL, art. cit., pág. 25. El subrayado es nuestro.

[28] J. GIL DE BIEDMA: «Poesía y comunicación», en *Cuadernos Hispanoamericanos,* núm. 67 (1955), páginas 96-101. Véase asimismo el prólogo a *Ensayos* de T. S. ELIOT, en el que polemiza con BOUSOÑO y su teoría.

nunca es pura y simple voluntad de forma. Hay cierto grado de transmisión, de comunicación, en la poesía clásica; hay una mínima voluntad de forma—una voluntad de orientación del poema—en el poema superrealista. La poesía es muchas cosas; un poema puede consistir simplemente en una exploración de las posibilidades concretas de las palabras». Encontramos una voluntad de revalorizar el papel de lo formal en la nueva generación, así como de distinguir entre transmisión, comunicación inconsciente y exploración formal.

Por su parte, Enrique Badosa, traductor al castellano de Espriu, J. V. Foix, Claudel y otros, y vinculado de algún modo a esta nueva promoción de críticos y poetas (su primera obra, *Más allá del viento,* fue publicada por Adonais en 1956), intervendría en la polémica desde la tribuna de *Papeles de Son Armadans* con su trabajo «Primero hablemos de Júpiter. La poesía como medio de conocimiento» [29]. Tras declarar incompatible su visión con la teoría de la comunicación de Bousoño, define su posición: «Considero el poema como un símbolo en fusión dinámica con una realidad existencial, al que se incorpora el lector en el acto de la lectura y siempre que tiene la vivencia de esta lectura presente en el espíritu. En este sentido, ya se explicaría que la poesía sea medio de conocimiento». Más impreciso en los conceptos que Gil de Biedma y que Barral asegura también: El conocimiento poético—como el poema—es el resultado de la fusión de lo que sólo provisionalmente llamaremos fondo y forma. Y no se puede conocer el uno sin conocer la otra. Y menos el poema y su «canto» total sin esa conjunción de fondo y forma (...). Afirmar que la poesía es comunicación y limitarse a este concepto del acto lírico sería restarle a la poesía su máximo valor y eficacia máxima: el de la adivinación trascendente, el que sea medio de conocimiento de la realidad existencial a partir del poema. Si la poesía tan sólo fuera comunicación de un estado interior del poeta, la poesía en cierto modo se haría intrascendente: perdería su capacidad de ser medio de conocimiento y como arte quedaría reducida a un mero sinónimo estético de prosa (...). Disiento de que la comunicación sea un elemento de la poesía. En cualquier caso no sería el poeta quien comunicara, sino el poema. Pero entre el poema y el lector no hay espacio ni tiempo, sino fusión».

En todos estos autores, y como veremos a continuación en Valente, existe una decidida voluntad de postergar el papel de la comunicación en poesía, coincidiendo con el giro operado en la poesía de los cincuenta en pro de la interiorización, la autobiografía, la experiencia y la experimentación. Así, José Angel Valente, en unas declaraciones a *El*

[29] *Papeles de Son Armadans,* núms. XXVIII (julio 1958) y XXIX (agosto 1958).

Ciervo, a propósito de la publicación en la misma revista de su poema titulado «El moribundo» [30], reflexionaba: «Escribo poesía porque el acto poético me ofrece una vía de acceso, para mí insustituible, a la realidad. Quizá no sea difícil desprender de ahí que veo la poesía, en primer término, como conocimiento, y sólo en segundo lugar como comunicación. Por supuesto, no se me ocurriría en ningún caso excluir este segundo elemento o empequeñecer su valor. Pienso, sin embargo, que para considerar la comunicación como lo primordial o característico del acto creador, sería necesario que el poeta dispusiese al iniciar el poema del impulso original de la operación poética. Cualquiera que haya experimentado o analizado el proceso de creación sabe que el comienzo de un poema es siempre mucho más azaroso e infinitamente más precario. Todo movimiento creador es, en principio, un tanteo vacilante en lo oscuro. Porque la poesía opera sobre el inmenso campo de la realidad experimentada, pero no conocida. El poeta no dispone de antemano de un contenido de realidad conocida que se proponga transmitir, ya que ese contenido no es conocido más que en la medida en que llega a existir el poema. Es este último el que nos permite identificar, es decir, conocer en su realidad profunda el material de experiencia sobre el que hemos trabajado».

«En la medida en que la poesía conoce la realidad, la ordena, y en la medida en que la ordena, la justifica. En esos tres estados se inserta, a mi modo de ver, el triple compromiso intelectual, estético y moral de la poesía con la realidad. No hay gran poesía ni ningún otro tipo de arte superior (es el nuestro en gran parte un tiempo de artes inferiores o menores: poesía pura, arte abstracto, etc.) sin ese compromiso profundo.»... «En ese preciso sentido, y no en otro, creo también que todo gran arte es por naturaleza un arte realista. Uno de los verdaderos aciertos de los modernos teóricos del realismo ha sido—dicho sea de paso—el de no presentarse como escuela de nueva invención, sino como depositarios de todo el gran arte del pasado, desde la tragedia griega a *La comedia humana.*»

1963. Autocrítica del realismo

En 1963, cuando la crisis del realismo literario había empezado a ser asumida por los escritores que promocionaron este movimiento, cuando además el realismo social mostraba su inadecuación a la «nueva»

---

[30] *El Ciervo,* núm. 91. Reproducido por *Indice,* núm. 146 (febrero 1961). Véase también el artículo «Tendencia y estilo», en *Insula,* núm. 180 (noviembre 1961), en el que Valente adelanta su concepto de formalismo temático con el que pretende definir el exceso de tendencia y ausencia de estilo en la promoción de poetas realistas.

situación promovida por el despegue económico que tuvo lugar a partir de la estabilización de 1959, se desarrolló en Madrid, del 14 al 20 de octubre, un «Seminario internacional sobre realismo y realidad en la literatura contemporánea», patrocinado por el Instituto Francés y el Club de la UNESCO de Madrid, bajo la presidencia de José Luis Aranguren y la asistencia de medio centenar de escritores, entre los cuales se encontraron Pierre Enmanuel, Nathalie Sarraute, Mary Mac Carthy, Urbano Tavares y todos los representantes de esta corriente literaria en nuestro país. Los coloquios siguieron una línea autocrítica que sirvió de balanza al movimiento [31].

José María Castellet, en sus «Cuatro notas para un coloquio sobre el realismo», *Poesía y alienación,* establecía las diferencias entre las dos generaciones de posguerra, la del realismo ético, inspirada por las luchas políticas del momento, y la segunda, practicante de un realismo narrativo [32] de tono menor, cotidiano, que «habrá de imponerse», «ante la cual olvidaremos las viejas querellas entre forma y contenido y tendremos a mano una poesía de dimensión cultural que nos ayudará a comprender mejor la vida y que nos otorgará conciencia de nuestro mundo, gracias a la inmersión en la esfera de lo cotidiano, a través de sus contradicciones, de su ambigüedad, de cierto distanciamiento, que conoceremos mediante la seriedad, la ironía, la llamada a la razón». La segunda promoción, a la que Castellet se refiere en este Seminario—y que es consagrada «oficialmente» en su famosa «Antología» de 1960—, calificada como «promoción del 60» por José Olivio Jiménez [33], tiene ideológicamente las mismas convicciones que la generación precedente, aunque a la hora de expresarse poéticamente lo haga marcando absolutas diferencias. No obstante lo que acabamos de decir, Carlos Bousoño señalará el caso de Claudio Rodríguez [34] como el único del grupo que se instala en una nueva poética, aunque fronteriza con la realista. El grupo publicará muchos de sus libros en *El Bardo,* y desde allí nos llegará la poesía analítica de José Agustín Goytisolo, con sus definiciones del poema: «Es un arma / de dos filos. / Uno, suave, / y el otro / como un grito cortante, / como un rayo / incisivo». Nos llegará la crítica

---

[31] Ver noticia en *Insula,* núm. 204, noviembre de 1963. Las ponencias que se presentaron («Novela y realidad», por N. SARRAUTE; «Realismo y literatura», por NICOLA CHIAROMONTE; «Realidad, realismo, poesía», por JOSÉ BERGAMÍN; «Los problemas de la novela actual», por G. TORRENTE BALLESTER, y «Cuatro notas para un coloquio sobre realismo», por J. M. CASTELLET) permanecen aún inéditas. He podido consultarlas gracias a la atención del poeta J. M. CABALLERO BONALD.

[32] Refiriéndose a los temas presentes en la poesía de la segunda promoción, VICENTE ALEIXANDRE testimoniaba a J. L. CANO en 1959 que la poesía narrativa, impuesta en el panorama poético de 1955, seguía siendo el rasgo definitorio de la poesía hacia el final de la década. Véanse *Cuadernos del Congreso para la libertad de la cultura,* 39, 1959, pág. 67 (entrevista de J. L. CANO con V. ALEIXANDRE).

[33] J. O. JIMÉNEZ: *Diez años de poesía española (1960-1970)*, Madrid, 1970.

[34] C. BOUSOÑO: «Ante una promoción nueva de poetas», *Cuadernos de Agora,* 27-28, 1959. Instituto de Cooperación Iberoamericana.

al moralismo del realismo social de Joaquín Marco, a la defensa—no sin ironía—de los valores líricos; la visión desmitificadora de José Batlló; el «campismo» de Vázquez Montalbán; la poesía rigurosamente autocrítica de Valente («un poeta debe ser más útil / que ningún ciudadano de su tribu»); las visiones desgarradas de Félix Grande («escribo porque amo atrozmente lo que aún no ha sido todavía»); de Fernando Quiñones («escribes derribado / en el vacío y firmas / con sangre y alegría»); la introspección de Caballero Bonald, fortificando «el imposible oficio de escribir».

La promoción joven, me refiero a la nacida en los cuarenta, no ha roto en la práctica con los poetas que acabo de citar. En el caso de los que fueron «novísimos» españoles llevan al límite el problema de la teorización poética: estoy pensando en Carnero, avalado por el fecundo crítico Bousoño—aquí más crítico que poeta—; en la edición de la *Poesía* de aquél *(1966-77),* y en Marcos Ricardo Barnatán *(La escritura del vidente,* 1979). Pero el planteamiento de éstos, así como la persecución obsesiva por la perfección del poema de Gimferrer, remite más al 27, y en concreto al mundo de Aleixandre, que a la promoción intermedia—independientemente del espaldarazo de Vázquez Montalbán al libro de Ana Moix, *Baladas del dulce Jim,* y de la admiración del propio Gimferrer por la poesía de Valente—. Y al llegar a este punto, habría que situar en esta línea otros libros recientes, *El abedul en llamas,* de Justo Jorge Padrón [que no en vano se abre con citas de Félix Grande y Aleixandre, libro que actualiza la visión poética del Nobel] y *El grado fiero de la escritura,* de Jorge Urrutia, en donde la preocupación por la palabra lo lleva a desmontar los mecanismos del poema tradicional con gran acierto.

Pero escribir aquí de la promoción joven, hasta cierto punto discutible como promoción de posguerra, implicaría entrar a fondo en cada una de sus tesis. Y tener muy en cuenta experiencias como las de *Claraboya* leonesa a finales de los sesenta, y en los dos últimos años *Letras del sur* granadina (y otros fenómenos recientes, como el creado en torno a Fernando Millán y la poesía concreta o alrededor de la colección *Hiperión).* El campo de la teoría está hoy más que nunca abonado, y es posible que desde ahí los poetas de hoy recuperen su radicalidad.

FANNY RUBIO

Departamento de Literatura
Universidad Complutense
MADRID

TATA SIMON EN SU CERRO SOMBRIO

El autobús llegaba resoplando. Al arrimarse al ribazo de la carretera parecía una de esas viejas asmáticas de pesadas ubres que se bambolean. No pudo parar y nos pasó unos metros. Enseñaba unas posaderas de amarillo sucio, amarradas—y bien amarradas—por las parrillas de sus escaleras laterales. Las letras se leían góticas y agresivas: La Zunileca Stop on Signal. Las cosas empezaban a estar claras. ¿Hay plazas libres? Sí, en la primera fila. El camión por dentro no mejoraba: gutapercha rajada, alambres que arañaban las piernas y los brazos, espaldares escorados. En la primera fila, sí; en la primera fila, sin asientos y un pasillito central. Los indios saben muy bien las cosas. Uno, con su faldellín, sus botas sin calcetines, su negro sombrero somnoliento, dejó el canto de un duro para el recién llegado; por el lado de babor, una india con aire de monja protestante se apretujó a su acólita. Renalgándose mal que bien, los intrusos cerraron el callejón. Ya no cabía ni un alfiler, y la salida se anunciaba por la baca. Mientras se retrechaba el dialectólogo, sus ojos leían máximas de adecuadas pertenencias: Your Children's Safety is our Business (lo que pone las cosas muy en su punto) o El soltero es un animal incompleto, mientras que el casado es un animal completo (el que lo escribió se sentó a descansar). El autobús debió ser un camión escolar en sus buenos tiempos de país higiénico; evocando un pasado esplendor, aquella calcomanía tan culta: II Vuelta Ciclística a Quetzaltenango, Guatemala, C. A. (C. A. es Centro América, por si las moscas. También—por mor de las pérdidas—lo ponen en las chapas de los autos). Entraban sol y polvo por los cristales rajados, alimentaba el olor de humanidad y era como si se comiera ropa vieja (con perdón) o carne sudada (mejorando lo presente). Ahora el cobrador saltaba por el artilugio del cierre y el chófer juntaba dos cables, hacía brotar la chispa y el motor, recién cebado, iniciaba una alocada zarabanda.

Detrás del dialectólogo llegaban unos murmullos hipados en lengua quiché y, más cerca, un profesor de emperejilado desacato dejaba oír unos tonos de aberrante didascalia. Tenía ojos azules y corbata agresi-

vamente rameada; tenía manos damiselas con remilgos y una máquina de escribir sobre las piernas; tenía voz de picaraza. Había escrito un tratado de lógica. (Pasábamos un pueblo. El aburrido vendaval derribó la carpa del circo, y elefante escuálido—cerdas chamuscadas, trompa indiferente—paseaba rodeado de críos aldeanos.) Uno que nunca supo nada de lógica, ni de paquidermos, ni de quiché, pensaba que en los buenos caminos se habían encontrado topónimos de alto porte y difícil pronunciar. Con silogismos y elefantes ennegrecidos, una sarta de desocupados halló la piedra filosofal; en Totonicapán, entre Quetzal y Chichi como para abreviar dicen por estos pagos (y, en la pared, la salvación por la nueva cultura que alborea entre necesidades satisfechas y anhelos ya redimidos: zunil pepsi vive un día pepsi). Pero, a lo que íbamos, el dialectólogo quería ambientarse. Entre brinco y brinco acertó a ver Romanos, II, 9. Era la lectura de la monja. Al llegar a casa buscó la Epístola y encontró esta cita:

> Tribulación y angustia sobre todo el que hace el mal, primero sobre el judío, luego sobre el gentil; pero gloria, honor y paz para todo el que hace el bien, primero para el judío, luego para el gentil; pues en Dios no hay acepción de personas.

La india-lectora-monja-sabihonda-presbisteriana, silenciosa, intentó apearse. Las nalgas—agradecidas que estaban—no se podían despegar. El suave contoneo hacía creer ahora—perdón, otra vez—en melindrosos rigodones. Debió ser la herencia de Rubén, que nació por ahí cerca. Con amor de redención o, vaya V. a saber, con rencores de miope, la hoja quedó marcada con un profundo doblez. Al respirar—apretujados que estaban nuestros sedosos pulmones—los ojos leían Templo Evangélico Emmanuel, Instituto Bíblico Iglesia de Dios, Clínica de Psicología y Ginecología, Clínica de Hipnosis, Salón de Sociedad de Esfuerzo Cristiano de Adultos Iglesia Evangélica Bethel. Y así, sin resollar, y a punto de desfallecer, el dialectólogo recibe la luz. Esto, justamente esto, es lo que aquí hace falta. Sí, y también, aquella mujer enloquecida que pisotea la marimba, según fina labor de escultor italiano. ¿Cómo es posible no haberlo descubierto antes? Lo dijo el personaje de Casona: un dialecto de religión y, de nuestra minerva, como cuadra, Clínica de Hipnosis es lo que estas gentes necesitan. ¿Por qué si no? La nueva guerra espiritual, con Viejo y Nuevo Testamento, con anatemas, con batallas presentidas, ha estallado en los escaparates de Zunil, y los indios sin enterarse: corriendo, siempre corriendo para no ir a ninguna parte; riéndose, siempre riéndose para no decir nada; despiojándose al sol, siempre despiojándose al sol sin saber que las liendres se les mueren de hambre.

Ya estamos. El dialectólogo se da un golpe al bajar. Vuelve la cabeza y el letrero previsible: Cuide al subir. La memoria del hombre es falaz y, sin embargo, recuerda aquel bistrot de Montmartre (buen nombre por estos andurriales). Entraban y salían gentes: unos riendo otros refunfuñando; todos la mano en la frente, con perdón. La cautela se imponía: entrar despacio, esquivar la viga que—casualidad—estaba a la altura—con perdón—de la frente, agachar la cerviz, mirar y descubrir una verdad como un apotegma clásico: les cocus doivent baisser la tête. El sofoco era—ahoritita ya—por el calor y, sin embargo, había que ver muchas cosas sin aquellos paraguas de aldeano gallego que traían las indias. Oiga, por dónde se va a San Simón. Pues allá arribita, digo. Había que desandar guijarros, hilillos de sumidero, humo con relente pegado a las paredes. Humanidad de llamas amatadas se respira siempre en estos pueblos. El vendedor de helados que, a pesar de no ser catalán, era muy fino, no nos pudo colocar su freza de mosca—eso sí—en hibernación. En la iglesia había un frescor de tumba recién abierta. Era hermosa y blanca, alada y volandera, con santos humanos (sí, eran santos) y retablos de oro. Artesones y trabas recordaban—tan lejos—las iglesias alpujarreñas. Menos íntima y más solemne, pero con ponderados equilibrios.

Sobre una pared enjalbegada cinco muchachitas eran cinco chupaflores aleteantes. Dientes blanquísimos rasgaban el tostado de la piel. Sobre la cabeza, trapos de mil colorines; en los hombros, rojos y violetas tenían dignidad de púrpura; las faldas, de mil rayas hirientes entreveradas de plata y oro, apuntaban unos pies desnudos. De pronto la nidada rompió el vuelo y quedaron, plumas caedizas, los colorines desazonando los ojos.

Arriba, en la carretera que nos había traído estaban varios cuchitriles en tres planos. Una cerca de tablas hincadas servía de testimonio. Y un desfilar de gentes. Hormigueaban indias de trajes gayos y espesos y mirada de vidrio, indias de vientres abultados, y pellejos que apenas si escapaban por la abertura del pecho; mulatas cachondas, con los hombros al aire y el retintín en los ojos. En la parte alta del palenque, dos chimanes leían oraciones, mientras mujerucas del pueblo avivaban una hoguera rodeada de virutas. Bolas de copal llegaban al fuego y ardían, rojas, con elotes tiernos, con yerbas estiradas, con las flores amarillas del árbol que languidecía a la entrada. El humo decía muchas cosas en lenguas incomprensibles; entonces las mujerucas—primero una, después la otra—pasaban sus piernas dobladas sobre el rescoldo. La mulata cachonda se enervaba y nos decía hacen un trabajo muy bueno. Salmodias en quiché, en cakchiquel, en mam, en ixil. Olor de adormideras, calores

de modorra y sudores picantes de sobacos desnudos o aceitosos, de carnes maceradas.

Junto al chambado de las fogatas, el jacalillo de las bebidas y los recuerdos, que todo es necesario a las veces. Refrescos o chicharrones, mazorcas o velas, estampas milagrosas o chiclé de burbujas restallantes. Gentes de la costa con hablares cantarines y ladinos de sonoros y arcaizantes ecos. Las gentes bajan al tercer plano del palenque. Hacen su petición y suben a un pequeño rectángulo de bloques a las vistas con cubierta de chapa. Es la casa de Tata Simón. Los ojos no se hacen a la oscuridad: la hendrija de la puerta y un ventanuco enrejado. Todo sombrío, sofocante y espeso. De pronto, el sobresalto. Una silla de barbero, de dentista o de lisiado sostiene a un hombre macilento. Debe estar en las últimas, tan arropado, con su sombrero, con sus gafas oscuras, con su cigarro encendido, con su toalla agarrándole el cuello. Mira al frente, inmóvil, sin un parpadeo. Bultos van cobrando forma. La habitación tiene—bajo la ventana—un piso de cemento sobre el que languidecen las candelas; una valla de palos parte el ámbito; al otro lado, un cristo yace en el suelo entre cerca de flores. Pegada a los barrotes una mesa con una jarra de agua y dos sillas: es todo el ajuar que alhaja el recinto. Los ojos empiezan a ver. No, no es un desahuciado a punto de cantar la quiticlera. Ahora se ve bien, la desconchadura de la oreja derecha nos denuncia al monigote. Como hombre, vestido de hombre, fumando como un hombre. Entre sus piernas, ya merito, se pone una mujer. (Estas gentes gustan mucho ponerse entre las piernas de sus santos: hay que verlas rezar al señor de Esquípulas: manoseando los muslos, el vientre, las rodillas de palo; sujetándose las sienes, tratando de meter su cabeza entre las canillas del cristo.) Otro chimán reza en idioma. Cuando acaban las preces, el emborlado bastón anuncia el fin del manoseo. Tata Simón tiene brazos articulados. Alzan uno de ellos y—tam—pesadamente cae sobre el penitente. (Sigue sonando un transistor.) Otras peticiones con mazorcas, botellas, incienso; otras oraciones; otra vara y otro tam. Hora a hora, día a día.

(Oiga, pero ¿este Simón es un santo, es un tata o un turista gringo? No, verá, es un santo particular. ¡Ah! Los pompiches, chumpes o pumpos, que de todas formas se llama a los pavos, picotean allá cerca de nosotros. Sí, también le damos de beber y en su fiesta, que cuadra por las Animas, le tocamos la marimba. Pues, sí, a lo que se ve lo hemos cogido en día de motorista. No, verá, es que cada día lo vestimos con un traje cuando se levanta. ¡Ah! Porque no piense V., que también lo acostamos por la tarde; ¡ah! y lo cuidamos los cofrades, eso sí, con mucho orden para que el cuido no se deteriore: un año, y luego otros cofrades. La gente quiere mucho a Tata Simón; hay años que recogemos

doce mil quetzales. ¡Ah! no, no se lo crea así: los repartimos a la Iglesia, a las otras cofradías más pobres, a las obras buenas del pueblo. ¡Ah! Tata Simón es un vecino generoso. Tata Simón se deja hacer lo que quieren. Tata Simón goza de prestigio. El señor general de división don Carlos Manuel Arana y Osorio—clarinazo de queda—quería ser presidente ¡ah!; el señor general vino a pedírselo a Tata Simón y el señor general llegó a primer mandatario de la República. ¡Ah! Sí el padre de la patria cumplió su palabra de soldado. Tata Simón vistió uniforme del ejército—con entorchado y condecoraciones—durante largos meses. ¡Ah!)

Sobre los cerros que rodean el valle, las nubes ponen penachos de azúcar hilado. Las casitas se desperdigan—sabe, su merced... los terremotos, por eso son igualitas, de bloques y techumbre de cinc—. El urubú, gallinazo o zopilote empieza a volar en bandadas. Del mercado del pueblo comienza a subir una turba de indígenas. A la vera del camino abren sus bultos y colocan por orden cerezas, aguacates, habas secas, flores de calabaza, pescadillos salados. Suben también niñitas—qué almendras blancas sus ojos—aprendiendo a portear bultos en la cabeza: sus trenzas entreveran listones de colorines y collares de plata tintinean con las risas. El sol se ensombra y amaga la tormenta. (Zunil no está en un flamante diccionario de geonimias. Siempre pasa igual. Los libros traen lo que se sabe; de lo otro, dios te ampare. El dialectólogo echa mano de su ignorancia: tzun *quiere decir con sombra;* huit, *cerro. A lo mejor no es así, pero sirve. ¿Y si fuera cerro con sombra? No hay tiempo para buscar el norte, pero para la ocasión vale: los nubarrones tienen agresiva fosquedad. Umbría, cerro con sombra.) Palmerales, ceibos, aguacateros, plataneros, tiemblan hostiles y agresivos. Nos protege la cantina de la buena esperanza y buscamos el cartel (taller de mecánica y herrería San José a un costado de la iglesia de zunil a sus órdenes) donde la camioneta llega. La india sigue tejiendo de rodillas y Tata Simón nos despide lánguidamente con las notas de* Siboney *en su transistor.*

MANUEL ALVAR

Goya, 135
MADRID

OCHO CARTAS DEL TAROT DE VALVERDE DE LA VERA

1

LA EMPERATRIZ

Un paisaje de minaretes,
pájaros,
aguas violáceas,
callejuelas torcidas
con gatos y palomas,
turbantes,
las palabras llamando,
la oración en la alfombra,
el pórtico que enmarca
la claridad rabiosa.
La emperatriz desnuda
se acuesta con la luna.
—El poeta oculto mira
la luna de sus nalgas—.
Deslumbrado agoniza
el buitre del profeta.
La emperatriz sonríe
y envejece de pronto;
cuelgan las tetas mustias
y en su cruel calavera,
como en la noche muerta,
la luna derrotada.

2

EL PONTIFICE

Vivo en el descalabro.
No he podido aliar mi voluntad
a una ortodoxia
firme, clara y segura.
Dudo y persisto en la búsqueda
de un cordel pendiente del aire,
de lo innombrado,
de lo que da sentido a la noche lunar,
a la mañana descubierta por pájaros sedientos,
a la tarde sentada en la banca del parque,
a tu calma cuando al final del amor
te ocupa la plenitud del cuerpo.
No puedo aceptar
el orden preciso de las creencias.
Cuarenta y seis años en el mundo
me han dejado la certidumbre
de que aquí hay un engaño,
un retorcido truco,
algo que sobrecoge al desamor,
algo trivial y blando,
algo tan natural como la sangre.
A nada puedo aferrarme
y no protesto o me doy por vencido.
Tal vez esta búsqueda
y la certeza del engaño
sean una oscura forma
de la gracia.

3

LA FUERZA

Aterido, sobre la acera húmeda
—en su cara la sombra del miedo acumulado—,
busca el hombre su fuente de alegría.

He conocido tres o cuatro hombres felices
que decían sus cálidas canciones
con sólo andar,
con estrechar las manos,
sonreír,
cumplir cada jornada
con naturalidad de girasoles.
Tenían la plenitud
en su jornal discreto,
las calles sucias,
la inaudita naranja
en medio del invierno,
una flor en el viento,
la sopa compartida.
Gozaban su pan, el lecho,
la compañía y la espera,
el sol, la lluvia,
la soledad en calma
y el principio de todos sus trabajos.
Tres o cuatro hombres simples,
fuertes y temerosos,
parados en la acera,
bajo el cielo de todas las ciudades,
cuando suenan las alas
del ángel sin memoria.

4

LA SACERDOTISA

Jarandilla abre la puerta al frío.
La viejecita negra cuenta mendrugos,
mira
y la piedad le entrecierra los ojos.
Me detengo y le doy una moneda,
la toma y se la pone sobre el corazón.
El viento de Gredos
le revuelve el pelo
y en la tarde las encinas
son esqueletos sonoros.

La primera estrella da su calma
y todo se resigna
a la helada.

5

EL DIABLO

Noche sin sortilegios.
En el cielo se encienden
las estrellas opacas.
Mañana un día trivial y de áridos trabajos
descubrirá la imagen del enemigo malo.
Estará en los párpados mustios del aduanero,
en las manos pálidas del burócrata
en su trinchera de papeles,
en la desconfianza prendida del cogote del policía,
en la retórica cansina del declarante,
en los labios temblones del gerente.
Estará adormilado entre los harapos,
galopando en las panzas satisfechas,
sentado en los cafés,
agazapado bajo las sillas de los aeropuertos
y temblando en el índice del maestro terrible.
Pequeño, mediocre,
aburrido, cansado,
con la camisa limpia,
los nuevos pantalones,
caminará por todas las ciudades.
Un día se quedará tendido sobre el césped,
y el sandwich de jamón, la coca-cola
y una hermosa manzana
enmarcarán su muerte.
Mas la ciudad no notará su ausencia;
será reemplazado por pequeñas creaturas
como tú, como yo, que no tienen la culpa,
coludas, trepidantes,
ojos ardientes,
testas encornadas,
con su horror cotidiano,

corbatas nuevas,
zapatos bien lustrados,
tazas de té, cervezas,
todas esas creaturas para la compasión,
con sus noches sin magia
y mañanas iguales
a todas las estúpidas mañanas.

6

LA ESTRELLA

Todo está en calma.
La ciudad y su halo anaranjado
tiemblan ligeramente
cuando desde la peña los miramos.
Un mundo de cabezas descansa,
y los borrachos
con racimos dorados,
caras de dioses falsos
coronados por su propia ebriedad,
juntan angustia y gozo
en su fiesta nocturna.
El cansancio cubre los rescoldos del día
y todo se junta en una gran respiración.
Los cuerpos bajo las sábanas viven
y se buscan en las camas desiertas.
Un hombre que sueña nunca está solo,
lo acompañan fantasmas de todas sus edades,
las figuras de todas las edades del mundo.
Al abrir la ventana
se aferra al último vestigio de la noche:
la estrella matutina.
Todo está en calma;
sobre la gran cabeza brillan las estrellas;
en el cielo hay caminos,
y esta noche todos tenemos alas.

7

EL JUICIO

Esta carta aparece al lado del espejo.
Se reflejan los símbolos usuales
y una guirnalda rota
se enrosca en las paredes.
«No soy el primer hombre que va a morir»,
y sin embargo sobrecoge
este fracaso natural.
Hay que cubrir el papel
con la dignidad de un cómico viejo,
hacer el mutis sin aspavientos
para no robarnos la escena;
pedir que no nos sobrevenga
el sentimiento de dejar huérfano al mundo;
evitar las declaraciones finales,
los testamentos sacros,
la efusión de moralina
y la escena de «la muerte del justo».
Irse como todos los seres humildes
y pequeños de la naturaleza:
los perros callejeros,
las flores silvestres
y los elegantes paquidermos
que se ocultan en el bosque.
Tal vez una mueca ante el dolor;
todo debe recordar al cine mudo
y homenajear en silencio
a Buster Keaton.

8

EL EMPERADOR

Disciplinar al corazón,
impedirle inclinarse
hacia los desvaríos,

dejar que un ritmo estricto
ordene su camino.
La magia le hace daño
y lo corrompen
los sortilegios de la primavera.
Fue hecho para alentar el cuerpo
por un tiempo fijado
y son inadmisibles los eventos
que vengan a romper
este orden duro por lo inexplicable,
esta regla trivial que nos indica
llegar hasta la esquela,
a la nota luctuosa
y las coronas.
Acepto todo;
me conformo con mi puesto en la hierba
y respeto la ley,
mas no la cumplo.
Me escapo sin parar.
Hoy por ejemplo,
a pesar del invierno
abrí los ojos
bajo el sol de Gredos,
y por unos instantes
supe que quienes andan por la calle
—tú, yo y tú, «lector hipócrita»—
éramos inmortales,
que el dolor nunca ha sido
y que no es necesaria
la esperanza.

HUGO GUTIERREZ VEGA

Capitán Haya, 18, 6.º D
MADRID-20

LAS FIRMAS DE LARRA

Aunque la bibliografía sobre Larra empieza a ser nutrida hoy en día se sigue echando en falta, sin embargo, un estudio riguroso y, a la vez, sistemático de sus artículos. Pero no sólo eso, sino que la crítica se ha mantenido muy al margen de cuestiones que me parecen de vital importancia. No se ha examinado seriamente—sobre el texto—la evidencia de que esos artículos están firmados por nombres diferentes. Ni se han estudiado separadamente, en contenido y forma, los que responden a la misma filiación. Tampoco se ha planteado el por qué de esas distintas firmas ni a qué responden amparándose en la justificación de los pseudónimos.

Pero el reiterado recurso de Larra a firmas diferentes con que presenta sus artículos parece encerrar algún sentido no desvelado todavía. En mi artículo, que si bien no pretende ningún fin desmesurado sí quiere ser el intento de un estudio «diferente», no sólo estableceré la relación obvia de ese procedimiento de ocultamiento del autor con la técnica del perspectivismo costumbrista—reciente para los contemporáneos de Larra el recuerdo de Cadalso—, sino que iré más lejos, hasta los apócrifos de un Machado o los heterónimos de un Pessoa. Evidentemente, la motivación teórica inicial de mi estudio ha sido la diferencia establecida por la crítica formalista entre el «autor empírico» o *escritor* y el *autor* o «autor implícito». Se trata de una ruptura sutil, pero radical, entre la vida y el arte. El objeto literario queda así convencionalmente separado de la realidad que representa y «extraña» en la acepción formalista del término.

En este sentido, las firmas de Larra han sido consideradas tradicionalmente por la crítica como pseudónimos, meros nombres que sirven para ocultar la identidad del escritor, lo que Claudio Guillén define, en términos generales, como «superficial disquises for one's real voices» [1]. Sin embargo, hay por parte de Larra una intención literaria de creer, haciéndolas gozar de autonomía propia, «other lyrical voices», por con-

[1] *Literature as System*, Universidad de Princeton, 1971, pág. 242.

tinuar aplicando las palabras del citado crítico al caso concreto de nuestro escritor. Esto puede manifestarse en varios hechos fundamentales, en primer lugar, el que estas firmas correspondan a personajes diferentes, a seres que tienen su propia vida y psicología, lo cual se evidencia en una serie de datos concretos.

A finales de febrero de 1828, en plena década absolutista, cuando la prensa periódica sobrevivía precariamente y los escritores más conocidos estaban en el exilio, aparece en Madrid una revista llamada *El Duende Satírico del Día.* Bajo su título podía leerse: «la publica, de su parte, Mariano José de Larra», y a continuación la incisiva frase de Boileau: «des sottises du temps je compose mon fiel». El autor de los artículos de la revista es el propio *Duende* que le da nombre, a excepción de la carta firmada por *H. W.*, perteneciente al segundo cuaderno. Los tres primeros se componen de un artículo largo, el principal, y otro corto que completa el cuaderno, y que explica generalmente las intenciones literarias del *Duende.* Los dos últimos están dedicados en su totalidad a una larga polémica con el *Correo Literario y Mercantil.*

Escobar[2] ha querido identificar al *personaje-autor* de Larra con el *Diablo Cojuelo* de Vélez de Guevara, que en el siglo XVIII pasaría a Francia con el nombre de Asmodée. Las notas caracterológicas que lo definen—intromisión, curiosidad, espíritu burlón, genio mordaz—están claramente emparentadas con él. Pero no sólo los antecedentes pueden rastrearse en esta cuestión, sino que el propio Escobar los ha hallado en varias revistas de los siglos XVIII y XIX durante la guerra de la Independencia: el *Censor,* de Cañuelo; el *Pensador,* de Clavijo y Fajardo; el *Duende especulativo,* de Mercadal; el *Duende político;* el *Duende de Madrid;* el *Duende de los cafés...*

La primera publicación de Larra tuvo una vida muy efímera—unos diez meses—. A ello no contribuyó, desde luego, el Gobierno, ya que la política no tuvo cabida en sus páginas. Sí, sin embargo, las dificultades económicas y, sin duda, los evidentes defectos de sus artículos. Hasta tal punto fue consciente de ello el propio Larra, que en la *Colección,* de 1835, por él preparada, no incluye absolutamente nada de esta producción juvenil.

En agosto de 1832, a sus veintitrés años, nuestro escritor acomete una nueva empresa periodística: la publicación de *El Pobrecito Hablador,* exactamente tres años y siete meses después de la desaparición de *El Duende Satírico del Día.* Esta revista, todavía bajo el absolutismo, lleva un subtítulo explicativo de su intención: «Revista satírica de costumbres». En ella aparecen dos firmas distintas: la del *Bachiller*

---

[2] *Los orígenes de la obra de Larra,* Prensa Española, col. El Soto, Madrid, 1973.

Juan Pérez de Munguía, cuyo pseudónimo *Pobrecito Hablador* da nombre a la publicación, y la de *Andrés Niporesas,* corresponsal del anterior y encargado de comunicar a los lectores la muerte del articulista. El *Bachiller,* hombre maduro y batueco, se presenta, haciendo uso del procedimiento perspectivístico adánico, como un «ingenuo» y un «hablador», portavoz de un costumbrismo crítico. Además es curioso y, como él mismo se confiesa, un «pobrecito». Estos elementos integrantes de *Juan Pérez de Munguía* no son accidentales, así como su pseudónimo. El recurso literario de fisgonear del *Bachiller* puede encontrarse en abundantes antecedentes nacionales—ya mencionados—, así como el propio *Duende Satírico.* Por otra parte, la utilización de un pseudónimo se debía, en líneas generales, a la constante impuesta por el francés Victor Etienne Jouy, que firmaba *L'Hermite de la Chaussée d'Antin,* y en concreto y de un modo más inmediato, al pseudónimo del *Pobrecito Holgazán,* que utilizaba en sus escritos Sebastián Miñano y Bedoya. Pero quizá la razón de que el del *Bachiller,* debido a su propio carácter, fuese además del tradicional *Pobrecito,* el de *Hablador,* está en la intención consciente por parte de Larra de oponerlo al «hueco y meramente curioso parlante» [3], de Mesonero Romanos, portavoz de un costumbrismo de signo muy distinto al del *Bachiller.*

Niporesas también se autodefine, mediante el mismo artilugio, inocente, de sana intención, etc. Pero además y fundamentalmente, es muy desconfiado porque «le han engañado muchas veces» (pág. 160) [4]. Asimismo batueco, pero no articulista, no tiene oficio conocido, y tras la muerte del *Bachiller* marcha a París por gusto y por temor a haber hablado demasiado.

Cuando la empresa editorial del *Pobrecito Hablador* se hallaba ya muy avanzada, concretamente en su quinto mes y en el número nueve, Larra comienza a escribir para otro periódico: *La Revista Española.* Esta había nacido el 7 de noviembre de 1832, como sucesora de las *Cartas Españolas,* de la mano de su fundador y director, José María de Carnerero. De nuevo se produce un segundo contacto, esta vez amistoso, entre ambos personajes tras la escandalosa polémica mantenida por el *Duende Satírico* y el *Correo Literario y Mercantil,* del que era redactor Carnerero.

Las primeras colaboraciones, en la sección de teatros, aparecen en forma anónima o bien a cargo de *M. J. de Larra* o simplemente *L;* pero a partir del artículo titulado «Mi nombre y mis propósitos», fechado el 15 de enero de 1833, la firma utilizada es *Fígaro.*

---

[3] ARTURO DEL HOYO: «Larra, pobrecito hablador», *Insula,* núms. 188-189, julio-agosto de 1962, página 4.

[4] Cito por la edición de CARLOS SECO SERRANO (Planeta, Barcelona, 1964) siempre que no indique lo contrario.

El *Pobrecito Hablador* desaparece, según Sánchez Estevan [5], porque «posiblemente Carnerero consideró incompatibles las dos publicaciones y dio un plazo para terminar las bachillerías». De ahí que el *Diario de Avisos* del 31 de diciembre de 1832 anunciase anticipadamente su desaparición. Lo cual evidencia que ésta no había tenido lugar obedeciendo una posible medida gubernativa. De cualquier modo, no fue el público ni los problemas económicos, como en el caso de su antecesor, *El Duende Satírico,* quien cortó la vida editorial del *Pobrecito Hablador,* calificada por el *Boletín Oficial de Comercio*—22 de febrero de 1833—de honrosa.

Siendo redactor de *La Revista Española* empezó Larra a colaborar, ya en su primer número, en el *Correo de las Damas,* periódico semanal dirigido por don Angel Lavagna, que había comenzado a publicarse el 3 de julio de 1833. En él escribe la revista de teatro y sus famosos *Rehiletes.* Su última colaboración es del 4 de diciembre de 1833. Cinco meses, pues, donde coexisten la firma de *Fígaro,* de *La Revista Española,* y una *L,* que suele figurar en los escritos del *Correo de las Damas.* En ningún caso aparece *Fígaro* al pie de los *Rehiletes* o las reseñas teatrales de la publicación semanal.

Pero la firma de *Fígaro* no está presente sólo en *La Revista Española.* Larra abandona su redacción en septiembre de 1833 y el 7 de octubre pasa a formar parte de la de *El Observador,* periódico de la oposición, dirigido por Alcalá Galiano cuando todavía militaba entre los liberales progresistas. Permanece en él hasta el 17 de diciembre. Su contribución está constituida por doce artículos, nueve de los cuales son claramente antigubernamentales y sólo cinco publicados en su tiempo [6]. Los cuatro restantes aparecieron en la *Colección,* de 1835.

Son enormemente confusas las causas que contribuyeron a la salida de Larra de la *Revista,* que tiene lugar precisamente cuando ésta dejaba de ser «ministerial» para ocupar una posición hostil al Gobierno. Este hecho es casi coetáneo de otros tres de índole muy distinta, pero seguramente relacionados entre sí: la aventura surgida con la cantante italiana de ópera Judith Grissi, a quien dedica su último artículo de la *Revista* («La Straniera», del 20 de septiembre de 1834); la separación de su mujer, Pepita Wetoret, y los primeros disgustos con Dolores Armijo. En todo caso, debió surgir algún enfrentamiento con Carnerero que le llevó a dejar la redacción del periódico. Este hecho fue muy comentado; *La Abeja,* periódico afecto a Martínez de la Rosa, lo anunció en un «Comunicado» con fecha del 3 de octubre.

---

[5] *Mariano José de Larra (Fígaro),* Hernando, Madrid, 1934, pág. 74.

[6] Los artículos políticos no publicados en su momento son «Revista del año 1834», «Atrás», «Adelante» y «Tercera carta de un liberal de acá a un liberal de allá», que, evidentemente, no firma Fígaro.

Un mes después de su último artículo en *El Observador,* Larra inicia una segunda etapa, tras su reconciliación con Carnerero, en *La Revista Española:* el 16 de enero de 1835 el gran artículo «La Sociedad» aparecía en ella firmado por *Fígaro.* A finales de febrero moría la *Revista* para renacer más tarde fundida con *El Mensajero de las Cortes,* de acusada tendencia liberal. El nuevo periódico se llamó desde su salida—1 de marzo—*Revista-Mensajero,* teniendo como editores a José María de Carnerero y Aniceto de Alvaro, y como equipo de redacción a Joaquín María López, San Miguel, Mariano de Carnerero, los Alcalá Galiano—Antonio y Dionisio—y Larra. El último escrito de *Fígaro,* y único de tema político en este periódico, es «Cuasi», fechado el 9 de agosto de 1835. Cinco meses, pues, de colaboración.

A mediados de enero de 1835, Larra emprende su comentado viaje a Europa. Sale de Lisboa el día 17 y tras visitar Londres y ciertas ciudades de los Países Bajos, se instala en París el 6 de junio, donde pasa medio año, y regresa en diciembre a España. Una vez en Madrid entra a formar parte de la redacción de *El Español,* que acababa de fundarse —1 de noviembre de 1835—bajo la dirección de don Andrés Borrego. Larra recibía un sueldo de 20.000 reales al año por dos artículos semanales. Teniendo en cuenta que escribe en dicho periódico desde el 5 de enero de 1836 hasta el 1 de febrero de 1837, debió dejar muchos artículos sin firmar, si nos atenemos a las exigencias del contrato, o bien algunos de ellos eran meras gacetillas de relleno.

Pero todavía no acaba aquí el periplo de *Fígaro* por los periódicos madrileños. Finalizando el año y siendo al mismo tiempo redactor de *El Español,* Larra es contratado por don Tomás Jordán, empresario de otros dos periódicos: *El Redactor General* y *El Mundo.* Su sueldo va a ser de 40.000 reales al año, un sueldo espléndido, sin duda, pero se le exige algo muy determinado: su firma de *Fígaro* en exclusiva. La primera estipulación del contrato decía así:

> Don M. J. de Larra procurará al periódico titulado *El Redactor General* seis artículos al mes firmados *Fígaro,* no pudiendo usar esta firma en ningún otro periódico, sino en *El Mundo,* y dos artículos al mes de fondo, con firma o sin ella.

En efecto, los artículos que coetáneamente escribe en *El Español* llevan la firma *M. J. de Larra* o *M. J. de L.*

Naturalmente esta exigencia concreta por parte de la empresa estaba motivada por cuestiones de tipo comercial: *Fígaro* era sinónimo de un periodismo polémico, de venta segura, con el éxito de una firma consagrada, etc. Pero tal vez el propio público era consciente de un

especial modo de hacer, de escribir, de decir cuándo era *Fígaro* el autor «implícito» y no Mariano José de Larra.

Fígaro es con quien nuestro escritor se esmera más en cuanto a la construcción de su personalidad. Su psicología es, sin duda alguna, la más rica. Los rasgos típicamente costumbristas no sólo aparecen mucho más matizados, sino que presentan ciertas novedades. En primer lugar, la curiosidad más tópica, que en España tan ligada está a Mesoneros Romanos, es distinguida por el propio *Fígaro* de la suya; por eso cuando se refiere a ese ingrediente añade:

> sea esto dicho con permiso y sin prejuicio de la curiosidad del señor Parlante, *que es otra curiosidad* (pág. 655, subrayado nuestro).

Por otro lado, *Fígaro* señala en su primer artículo su carácter:

> Aunque no soy barbero ni de Sevilla, soy, como si lo fuera, charlatán, enredador, y curioso además si los hay [...] Suelo hallarme en todas partes, tirando siempre de la manta y sacando a la luz del día defectillos leves de ignorantes y maliciosos; y por haber dado en la gracia de ser ingenuo y decir a todo trance mi sentir, me llaman por todas partes mordaz y satírico (pág. 655).

Pero todos estos componentes, añade *Fígaro,* no son en él fortuitos —propios del género—, sino fruto de la intención de diferenciarse de la sociedad, que es mentirosa, poco sincera, que teme declarar sus pensamientos («todo porque no quiero imitar al vulgo de las gentes, que o no dicen lo que piensan o piensan demasiado lo que dicen», página 655).

Además, *Fígaro* apunta un matiz menos festivo que los que he señalado, connatural a él mismo. Lo manifiesta en el fragmento de la escena segunda del primer acto de *Le Barbier de Séville,* de Beaumarchais, con el que subtitula su primer artículo: *je me presse de rire de tout, de peur d'être obligé d'en pleurer* (pág. 654). Este «reír por no llorar» de la frase proverbial está presente, evidentemente, en varios artículos de *Fígaro* cuando los motivos festivos, que antes indiqué, comienzan a desdibujarse por las circunstancias externas.

Por otra parte, además de estos rasgos caracterológicos, modificados con respecto al *Duende,* el *Bachiller* y todavía más *Andrés Niporesas, Fígaro* manifiesta otros inexistentes en los anteriores. Con cierta frecuencia confiesa su tendencia a distraerse, sin poder concentrar su atención en nada (pág. 198). Esta tendencia va unida casi siempre a una sensación de indolencia, de tedio o hastío [7]. Habla de su malhumor

[7] «En estos casos, que muy a menudo me suceden, suelo echar mano del sombrero y la capa, y no pudiendo fijar mi atención en una sola cosa, trato de fijarla en todas; [...] es de advertir

(«que habitualmente me domina», pág. 248), que se acrecienta en los días en que le invaden las sensaciones anteriores y que llegan a ponerle «cara de filósofo» (pág. 198) o «aspecto de un filósofo» (pág. 248). Se confiesa «el ser más veleidoso que ha nacido» (pág. 192) y no tiene inconveniente en afirmar que la inconstancia y la versatilidad son «las bases de mi carácter, el cual podría muy bien venir a ser el de no tener ninguno» (pág. 454). Es olvidadizo («no tengo gran memoria», página 584). Se califica de «indómito e independiente» (pág. 277), de donde nace, sin duda, su rebeldía y autonomía de criterio, tanto a nivel personal como de oficio, lo que le lleva a afirmar: «nosotros no nos casamos con nadie, y sólo nos parecemos a las demás gentes del mundo en estar casados con nuestra opinión» (pág. 614). En su artículo «La Sociedad» muestra su aversión a las frívolas relaciones sociales.

Por último, nos habla frecuentemente de sus decepciones, de su pesimismo, que engendra una profunda melancolía; melancolía que enlaza con esa intención inicial de «reír por no llorar» y que teñirá los artículos finales en un preludio de muerte.

Pero *Fígaro,* en un intento de mostrarse al lector como ente de ficción, no sólo define su personalidad a base de notas caracterológicas, sino que para corporeizarse más llega incluso a desarrollar una vida como una persona normal: cambia de casa, de periódico, tiene amigos, familia e incluso un criado asturiano. Este es quien va a alquilar un bombé para *Fígaro* y su amigo francés en «¿Entre qué gentes estamos?», quien le despierta de su pesadilla en «El fin de la fiesta» y más tarde le invita a leer la *Gaceta* y quien mantiene con él el patético diálogo de «La Nochebuena de 1836».

Todos los elementos o componentes caracterológicos que *Fígaro* manifiesta, en efecto, no sólo son distintos, sino mucho más profundos, expresados con mayor pormenorización, que los del *Duende Satírico,* el *Bachiller* o *Andrés Niporesas.* Notas psicológicas que apartan en muchos aspectos la personalidad de *Fígaro* de los tópicos costumbristas.

Fundamental es también para poner en cuarentena la teoría de los pseudónimos el hecho de que estos personajes son, excepto *Andrés Niporesas,* que conocemos por su correspondencia, escritores: cada uno de ellos es autor de artículos de distinta índole que publican en revistas periódicas diferentes, como antes señalé: *El Duende Satírico del Día, El Pobrecito Hablador, Revista Española, El Observador, Revista Mensajero, El Español, El Redactor General* y *El Mundo.* Pero además,

---

que cuando el tedio me abruma con su peso, no puedo tener más que tedio. Recibo insensible las impresiones de cuanto pase a mi alrededor; a todas me dejo amoldar con indiferencia y abandono» (página 198).

toda esta producción literaria de los *personajes-autores* de Larra varía, según pertenezca a uno u otro, en estructura, estilo, contenido, etc.

Los artículos costumbristas del *Duende* tienen evidentes defectos, que van desde su excesiva mordacidad hasta su desmesurada amplitud. El tema costumbrista aparece desarrollado en «El café» de un modo usual, y en «Corridas de toros» de un modo ensayístico. El primero supone un acercamiento, no logrado en cuanto a perfección, al costumbrismo típico que se manifiesta en su propia estructura del tipo *narrador-testigo,* que cuenta lo que presenció, la pequeña reflexión final acerca de la falsedad de las apariencias, las caricaturas logradas a base de procedimientos metonímicos de diversos personajes, etc. En «Corridas de toros», aunque el tema es la fiesta nacional, no existe ninguna intención constructiva de tipo costumbrista. La primera parte de este artículo es un plagio, como ha señalado Escobar, de la *Carta histórica sobre el origen y progresos de las fiestas de toros en España,* de don Nicolás Fernández de Moratín, y la segunda, una descripción negativa de una de ellas. El *Duende* manipula la *Carta,* favorable a la fiesta, introduciendo comentarios y apostillas de su cosecha, para poner de manifiesto lo bárbaro y vulgar de diversión tan enraizada.

Dos artículos tienen forma dialogada: «El Duende y el librero» y «Donde las dan, las toman». Este último nos interesa especialmente, ya que reproduce una conversación entre el *Duende* y un personaje llamado *Ramón Arriala,* que es, como ha señalado la crítica, un anagrama de Mariano Larra utilizado en varias ocasiones para firmar adaptaciones teatrales de obras francesas. Este es realmente el pseudónimo del autor del *Macías,* quien instiga una y otra vez al *Duende* en sus críticas, presentándose como un personaje mordaz y batallador. El propio *Duende* se ve obligado a llamarle la atención: «si usted no se modera—le dice—concluiremos nuestra conversación» (pág. 49, *b)*)[8]. Con lo cual se marcan las diferencias entre uno y otro.

Nos interesa hacer hincapié sobre la presencia coetánea de estos dos personajes. Por una parte, podría tratarse, en el caso concreto del *Duende,* de un posible heterónimo; por otro, el que *Ramón de Arriala* fuese utilizado más veces como pseudónimo-anagrama en adaptaciones teatrales de obras francesas nos muestra, una vez más, esa tendencia a ocultarse, a desaparecer incluso, tras un nombre, personaje o firma que Larra tenía.

En dos artículos aparece la forma epistolar, concretamente en el firmado por *H. W.* y en otro del propio *Duende,* titulados los dos genéricamente «Correspondencia de el Duende». Ambos son menos ágiles

[8] Cito por la edición de CARLOS SECO para la N. B. A. E. (Atlas, Madrid, 1960) ya que en la de Planeta no recoge este artículo.

que los dialogados en cuanto a expresión de la crítica, aunque en éstos frecuentemente los interlocutores monologan en largo soliloquio.

Andrés Niporesas muestra en sus cartas una sátira más directa y una intención más política que el *Pobrecito Hablador*. Este, irónico, pero más ponderado que su corresponsal, escribe un conjunto de artículos modelo de costumbrismo comprometido. En ellos se observa una pequeña introducción, una anécdota dialogada y una no muy amplia reflexión final. Se configuran en distintos modos de estructura, que se repiten con cierta frecuencia. En unos es de tipo *itinerante-reflexiva* (muy clara en «¿Quién es el público y dónde se le encuentra?» o «El mundo todo es máscaras»), donde el narrador en primera persona, siempre el *Bachiller,* reproduce una serie de diálogos que va escuchando en distintos ámbitos—cafés, bailes, teatros, calles, etc.—y que más tarde le sirven para reflexionar. En otros artículos la estructura es *dialogada-reflexiva* (en «El castellano viejo» o «Vuelva usted mañana», por ejemplo [9]), donde el narrador interviene en el diálogo para posteriormente sacar conclusiones. Puede hablarse también de un tercer tipo, que sería un híbrido de los dos anteriores. Le encontramos en «Empeños y desempeños», donde el *narrador-Bachiller* dialoga con un sobrino, presencia oculto tras una cortina las conversaciones que se desarrollan en la casa de empeños y también reflexiona.

En líneas generales, el porcentaje de diálogo es bastante superior al de reflexión, excepto en la «Conclusión» final y dos artículos de índole socio-literaria («¿Qué es por acá el autor de una comedia?» y «¿Quién es por acá el autor de una comedia?»), ampliamente expositivos. Los escritos del *Bachiller* se desarrollan en un doble plano, como ha señalado José Escobar [10]: el del ensayo, que obedece a la forma discursivo-reflexiva, y el del costumbrismo, que surge de la forma figurada, de la anécdota criticomoral que sobreviene al encuentro con sobrino, amigo, extranjero, etc. Sin embargo, a pesar de esta forma discursiva, típica del ensayo, patente también en la tendencia a enlazar artículos («Había observado el lector si es que nos ha leído», pág. 83; «Así como tengo aquel sobrino de quien he hablado en mi artículo de empeños y desempeños, tenía otro...», pág. 85), hay una mayor abundancia de anécdota, casi siempre totalmente dialogada.

En los artículos de *Fígaro* pueden observarse diferentes tipos de estructuras. Las de los típicamente costumbristas no es aquí tan clara, y tan tópica al mismo tiempo, como la de los del *Pobrecito Hablador.*

---

[9] Baquero Goyanes (*¿Qué es el cuento?,* Edit. Columba, col. Esquemas, Buenos Aires, 1967, páginas 36-38) considera que estos artículos, por su argumento, acción, personajes, etc., tienen una estructura de cuento.

[10] «*El pobrecito hablador,* de Larra, y su intención satírica», *Papeles de Son Armadans,* número CXC, Madrid-Palma de Mallorca, enero MCMLXXII, págs. 5-44.

En la *itinerante-reflexiva,* el *Bachiller,* narrador en primera persona, con una clara intención de observarlo y curiosearlo todo, recorre varios lugares habituales en la topografía costumbrista—un café, un paseo, un teatro...—, y desde esta posición de espectador nos presenta las conversaciones, comentarios, situaciones por él vistas y oídas, para al final reflexionar sobre ellas y sacar conclusiones a modo de moraleja. En los de estructura *dialogada-reflexiva,* el narrador interviene en las conversaciones que le salen al paso guiado más por la casualidad, el encuentro fortuito, etc., que por una intención de observar y curiosear. Apareciendo al final del artículo dedicado también a la reflexión.

Los artículos de *Fígaro* no siguen las mismas pautas estructurales. El tipo *dialogado-reflexivo* se encuentra en algunos tan conocidos como «La fonda nueva», «La vida de Madrid», «La Sociedad», «No lo creo», «Las casas nuevas», entre otros. En todos ellos, *Fígaro* participa de varias conversaciones con dos personajes representativos: un sobrino y un amigo, ya sea éste extranjero o madrileño, de su misma generación o de otra más joven. Todas estas conversaciones constituyen, como en el *Pobrecito Hablador,* el cuerpo central del artículo. Sin embargo, hay ciertas diferencias. Por un lado, un incremento en la extensión de la parte introductoria, así como el que ésta esté escrita en tercera persona y en una prosa de claro talante filosófico, sociológico e incluso psicológico. Por otra, hay una tendencia a limitar, y en ciertos casos hasta suprimir, la reflexión final. Supresión debida a que el tono discursivo va tiñendo la anécdota y manifestándose directamente en el desarrollo de los diálogos, como sucede en «La Sociedad», por ejemplo.

Existe otra serie de artículos de tema costumbrista, aunque muchos de ellos desarrollen aspectos sociopolíticos significativos, cuya estructura no tiene nada que vez con la de los artículos del *Pobrecito Hablador.* Se trata de un tipo *discursivo* que configura artículos como «Jardines públicos», «Los amigos», «El hombre propone y Dios dispone», «Un periódico nuevo», «Modos de vivir que no dan de vivir», «El duelo», «Una primera representación», «Un reo de muerte», «El álbum», «Los barateros», «La alabanza o que me prohíban éste», etc. En general, todos estos artículos están hechos a base de reflexión, lo que los acerca mucho a la prosa ensayística. No existen esas tres partes clásicas del artículo de costumbres e incluso la anécdota está narrada en tercera persona y no presentada en estilo directo.

En cuanto a la estructura *itinerante-reflexiva,* habitual en el *Pobrecito Hablador,* está sometida en los artículos de *Fígaro* a ciertas modificaciones. En primer lugar, son muy raros aquellos en que el costumbrista, imbuido de su espíritu curioso y criticón, recorre esos focos espaciales al uso para, una vez allí, escuchar y observar una buena

cantidad de dichos y hechos que más tarde presenta narrados en primera persona, y con los diálogos en estilo directo, a sus lectores. Sólo en cuatro artículos está *Fígaro* físicamente presente en lo narrado: «La Diligencia», «¿Qué dice usted? ¿Que es otra cosa?», «La educación de entonces» y «Varios caracteres». En el primero va a despedir a un amigo; en el segundo asiste a una función de teatro; en el tercero, a un paseo, y en el cuarto recorre varios lugares. En «La educación de entonces» aparece el motivo costumbrista de escuchar voluntariamente, como resultado de una curiosidad típica («ellos hablando y yo escuchando», pág. 252; «decía el uno cuando yo llegué a poderles oír...», pág. 249), al igual que en «Varios caracteres» («mala crianza será, pero me acerco a escuchar conversaciones de corrillos», pág. 148). Sin embargo, en «¿Qué dice usted? ¿Que es otra cosa?», la conversación que llega a *Fígaro* no es buscada, ya que la oye, como confiesa, porque «el silencio general me obligó a ser descortés, participando involuntariamente de una conversación en entreacto, que en el libro de mi memoria fui apuntando para entretener a mis lectores» (pág. 164). *Fígaro* en esos cuatro artículos, desde el punto de vista del *yo-testigo,* narra en primera persona los diálogos oídos estando él presente; narración que constituye el cuerpo o parte central de aquéllos. En «¿Qué dice usted? ¿Que es otra cosa?», aparecen las tres partes tradicionales: pequeña introducción, anécdota dialogada y reflexión final. Sin embargo, en «La Diligencia», la primera parte, de tipo sociológico sobre la situación del país, es bastante amplia y la reflexión final no existe. Mientras que *Juan Pérez de Munguía,* tras la narración de la anécdota dialogada, tenía necesidad de poner en unas líneas su conclusión sobre lo narrado, *Fígaro,* por el contrario, no lo necesita, ya que ésta se va desprendiendo a lo largo de los diálogos, que incluso parafrasea en tercera persona.

Por último, en relación a estos artículos de corte costumbrista, nos encontramos en dos de los ya citados, «La educación de entonces» y «Varios caracteres», un elemento generador de estructura completamente nuevo. Se trata de la motivación psíquica del tedio, del hastío, del mal humor, que pone a *Fígaro* en una actitud determinada. En esta situación anímica confiesa que se siente incapaz de escribir un artículo de costumbres convencional, con sus partes relacionadas, su reflexión final, etc. (pág. 199). *Fígaro* se plantea el clásico dilema del *narrar* y el *mostrar.* Y ante él su postura es la de mantenerse en un plano objetivo con respecto al relato:

> En estos días es, sin embargo, cuando colocado detrás de mi lente, que es entonces para mí el vidrio de la linterna mágica, veo pasar el mun-

> do todo delante de mis ojos, e imparcial, ajeno de consideraciones que a él me ligue, veóle tal cual se presenta cada fisonomía, en cada acción que observo indolentemente (pág. 252).

En estos artículos, fruto del hastío, efectivamente, los personajes hablan en primera persona y la reflexión final no existe. *Fígaro,* en un intento de borrar al *autor,* les atribuye el artículo a ellos: él no ha narrado nada, lo ha mostrado a través de su lente («He aquí, en fin, un artículo de costumbres mejor que todos los que yo acertara a hacer», página 252). El punto de vista del *yo-testigo,* típico del costumbrista que escucha y ve, aparece ahora muy reelaborado por *Fígaro* y con una clara intención hiperobjetiva.

En este punto de la trayectoria de los *personajes-autores* de Larra se nos presenta como un laborioso esfuerzo en pos de la mejor fórmula expresiva, esto es, técnica para el artículo costumbrista, que se nos revela como la aplicación del punto de vista del *yo-testigo* en su más exacta concepción.

En cuanto a los artículos políticos, los dedicados al carlismo y al programa del «justo medio», de Martínez de la Rosa, tienen estructuras diferentes. En general, desaparecen los tópicos costumbristas del escritor curioso y charlatán, lo cual es lógico porque *Fígaro* ya no es articulista de costumbres, sino político. Sólo en «El hombre menguado o el carlista en la proclamación» y «El fin de la fiesta» está presente de un modo físico. La estructura que presentan estos artículos, así como «La junta de Castelo-Branco», «Nadie pase sin hablar con el portero», «Qué hace en Portugal Su Majestad» y «El último adiós», es *dialogada-narrativa.* La anécdota en diálogo, precedida de una pequeña introducción, constituye todo el artículo, sin que a través de él o a su término observemos ningún intento reflexivo. Las conversaciones que se narran son mantenidas por *Fígaro* y algún carlista, en los dos mencionados anteriormente, o sólo por facciosos, incluso personajes reales, como el Pretendiente y el obispo Abarca, en los restantes. Unicamente «La planta nueva o el faccioso» carece de diálogos, ya que todo el artículo se configura, siguiendo su subtítulo («artículo de historia natural»), con una estructura *irónica-digresiva,* donde *Fígaro* hace una caricatura prolongada del faccioso como personaje. La objetividad no es en estos artículos anticarlistas el método seguido, sino la sátira que engendra una pura ficción de situaciones hiperbólicas.

Con respecto a los artículos antigubernamentales, en «Los tres no son más que dos» y «Cuasi», se observa el punto de vista del *yo-testigo,* ya que *Fígaro* está presente en lo narrado. Llevan una pequeña introducción y reflexión final. Casi todo el artículo es una o varias

conversaciones, por lo que su estructura es *dialogada-reflexiva.* En otros, la estructura es puramente *discursiva,* con una alternancia de la primera y tercera personas, en un intento de presentar el artículo como un pequeño ensayo, tal como ocurre en «Conventos españoles», «Ventajas de las cosas a medio hacer», «La policía», entre otros. Otras veces, *Fígaro* construye sus artículos basándose en su gran capacidad analítica con el fin de matizar o definir, mediante diferentes conceptos, clasificaciones, etc., la palabra o frase que le da título aplicada a la situación política. Estos artículos, como los anteriores, carecen de diálogos, todo es cuestión ensayística, pero están teñidos de una radical ironía, por lo que su estructura se configura como *irónica-digresiva.* A este tipo pertenecen artículos tan conocidos como «Por ahora», «Las palabras», «Adelante», «Atrás», «El hombre-globo», «El ministerial» y, en cierto modo, «Cuasi».

Fígaro, pues, en estos artículos políticos margina prácticamente el punto de vista del *yo-testigo,* tan reiterado y tan bien aplicado, sin embargo, en los costumbristas. Esto pone de manifiesto, por parte de nuestro *personaje-autor,* la intención de utilizar técnicas distintas, ya sea el diálogo en la forma figurada o cuerpo de la narración de los usos y costumbres madrileños, ya la forma discursiva, ensayística, de los temas políticos. Si en el *Pobrecito Hablador* se observa un porcentaje de diálogo muy superior a la digresión, en *Fígaro* ocurre lo contrario. El análisis de sus artículos muestra cómo no sólo los de estructura *dialogada-reflexiva* o *itinerante-reflexiva* aparecen con una amplia introducción de tipo filosófico, sociológico o psicológico, sino además cómo suelen limitar la reflexión final por irse ésta desprendiendo de su desarrollo. Por otro lado, he observado también cómo una larga serie de artículos centrados en usos madrileños tiene una estructura *discursiva.* Por lo cual, si añadimos a lo anterior lo dicho con respecto a los políticos, junto con la insistente afición a unirlos, es coherente que concluyamos afirmando la clara tendencia de *Fígaro* a lo ensayístico, a la reflexión más que a la forma dialogada de sus artículos.

En otro orden de cosas, tampoco el estilo de los escritos de los distintos *personajes-autores* es el mismo. Los artículos del *Duende* muestran un aire familiar, ligero y eminentemente satírico, mordaz en exceso en los dedicados a la polémica con el *Correo Literario y Mercantil.* El arma de la sátira en manos del *Duende* es utilizada quizá eficientemente, pero con grandes defectos estilísticos. Continuamente cae en la exageración: los procedimientos al uso (caricaturas, ironías, chistes...) son empleados desmesuradamente, tanto en forma como en contenido. Esto unido a la «inseguridad estilística del principiante» contribuye, para J. L. Varela, a «tanto brochazo burdo, a tanta intemperan-

cia facilona» [11]. Pero también hay una acumulación excesiva de citas de distintas autoridades, tanto en español como en francés o inglés, y una verdadera ostentación filológica, léxica y gramatical que dan a los artículos del *Duende* «una afectación candorosamente pedantesca» [12]. Todo ello, tal vez, a medio camino entre el afán de rigor y el lucimiento personal.

El estilo del *Bachiller,* aunque eminentemente crítico, no llega a la sátira corrosiva. *Juan Pérez de Munguía* utiliza una serie de procedimientos intensificativos que sirven para subrayar en relación al lector, a modo de función apelativa, ciertos elementos connotativos del mensaje que aquél debe descodificar. Se trata, sobre todo, de los *efectos perspectivísticos* y de la *sinécdoque satírica.* En relación al primer aspecto, el *Pobrecito Hablador* entra en el juego perspectivístico de situarse en un enclave geográfico desconocido: las Batuecas; es el artilugio de la región ignota donde las costumbres y los usos se observan con mirada batueca, en este caso, que constituye casi un tópico de la literatura satírica—los periplos a lugares míticos en el *Gargantua y Pantagruel,* de Rabelais, o los distintos países también desconocidos de los *Viajes de Gulliver,* de J. Swift.

Otras veces aparecen distintas perspectivas de la misma realidad —en «Vuelva usted mañana» o «El castellano viejo», por ejemplo—, que incluso se yuxtaponen, como ocurre en «Empeños y desempeños» o «El casarse pronto y mal». Este recurso de «dobles», en expresión de Correa Calderón, que sirve para intensificar lo expresado y para que el lector por ello se dé cuenta del contraste y ponga enmienda es, según dicho crítico, un procedimiento mediante el cual el *Bachiller* «desdobl(a) su técnica expositiva, a fin de ofrecer en todos los instantes el haz y el envés de las cosas, el doble aspecto que puede ofrecer en todo momento el mundo que nos rodea» [13].

En cuanto a la *sinécdoque satírica,* se trata de un procedimiento totalizador: el defecto concreto expuesto se convierte gracias a la crítica en un vicio de carácter general y macroscópico; es el funcionamiento, a nivel interpretativo, de «la parte por el todo» de la retórica. En «Vuelva usted mañana», la burocracia, criticada en sus fallos, se toma por la pereza nacional. En «El mundo todo es máscaras», los bailes de carnaval con sus disfraces, encubrimientos, etc., se toman como la muestra de la hipocresía de la sociedad española. En «El casarse pronto y mal», el fracaso matrimonial se toma como parte del deficiente siste-

---

[11] «Sobre el estilo de Larra», *Arbor,* núm. 180, 1960, pág. 43.
[12] ESCOBAR, *op. cit.,* págs. 120-121.
[13] Prólogo a *Artículos varios de Mariano J. de Larra,* Castalia, col. Clásicos, Madrid, 1976, página 86.

ma educativo que imperaba. El que «el autor de una comedia no es nadie por acá» es parte de un todo inculto e ignorante.

La caricatura también es empleada, aunque a menor escala, como procedimiento intensificativo por el *Bachiller.* Utiliza distintos medios para elaborarlas: acumulación de pequeños rasgos (Braulio, «el castellano viejo»), deformación y enfatización de éstos (el «honrado corredor» de «Empeños y desempeños»), yuxtaposición enumerativa de tipo asindético donde ya no se describen (el público masa en «¿Quién es el público y dónde se le encuentra?»).

Me detendré brevemente en examinar las técnicas estilísticas utilizadas en las cartas que el *Bachiller* y *Andrés Niporesas* se cruzan. La modalidad artículo-carta que se publican en el *Pobrecito Hablador* tienen claros antecedentes en las aparecidas en el *Pobrecito Holgazán* durante el trienio liberal, con intención de satirizar la política anterior al levantamiento de Riego. Tanto en una revista como en otra, uno de los dos corresponsales escribe desde provincias: *Juan Pérez de Munguía* desde las Batuecas, en la primera, y don Servando Mazorra o Mazculla, en la segunda, mientras que el otro lo hace desde la Corte: *Andrés Niporesas* y el *Pobrecito Holgazán,* respectivamente.

Las cartas del *Bachiller* están escritas en su estilo habitual; sin embargo, tienen una mayor abundancia de efectos retóricos, que vienen implicados, evidentemente, por el propio lenguaje epistolar. De nuevo aparecen los procedimientos intensificativos que observábamos en sus artículos; sin embargo, *Andrés Niporesas* no llega a desarrollar éstos de un modo sistemático. Ello se debe a que su sátira es mucho más abierta que la de *Juan Pérez de Munguía,* siempre más elusiva y necesitada de esas llamadas de atención al lector. Esta técnica estilística, tan elaborada en el *Bachiller,* es manifestada por él mismo en su artículo «Conclusión», donde dice que sus ideas han sido expuestas «a fuerza de lagunas, paliativos, de la ridícula y única manera que las pudieran oír los mismos que no quieren entenderlas» (pág. 140).

Las cartas que el *Pobrecito Hablador* y *Andrés Niporesas* se cruzan están escritas en una muy marcada clave irónica. Casi podríamos decir que todo lo allí expresado hay que interpretarlo al revés. Ambos corresponsales se entienden no porque sus presupuestos ideológicos y actitudes sean los mismos, sino porque parten de una semejante comprensión de la realidad, lo cual se manifiesta a través de ese código común totalmente irónico. El hecho de que ciertas costumbres o situaciones de la vida española sean acogidas con beneplácito por los dos corresponsales, que, sin embargo, son condenados indirectamente si interpretamos la clave irónica en que están escritos, muestra la índole perspectivística

de dichas cartas, que equivalen, como ha dicho Baquero Goyanes, «al procedimiento cómico del mundo al revés» [14].

En esta andadura en busca de los distintos procedimientos estilísticos utilizados por los diferentes *personajes-autores* de Larra, nos toca ahora examinar los que empleó el más querido de ellos: *Fígaro.* Sus escritos suponen un elevado incremento de efectos perspectivísticos con respecto a los del *Bachiller:* distintas perspectivas (en «La fonda nueva», «¿Entre qué gentes estamos?», «El hombre menguado» o «La educación de entonces») o yuxtaposición de varias de signo contrario (en «Las casas nuevas», «¿Qué dice usted? ¿Que es otra cosa?», «La Sociedad», «Los tres no son más que dos», por poner algunos ejemplos).

Hay que destacar aquí que mientras *Juan Pérez de Munguía* utiliza las Batuecas como foco espacial, haciendo uso del juego perspectivístico del enclave geográfico desconocido, *Fígaro* se sitúa claramente en Madrid, en sus calles, jardines, fondas, cafés... Sin embargo, en los artículos políticos este localismo no existe. Aunque en casi todos el tema se desarrolla en España o, al menos, eso se sobreentiende, hay otros en los que *Fígaro* echa mano de algún recurso perspectivístico, sea una pesadilla, como en «Cuasi»; un sueño, como en «El fin de la fiesta», o una especie de mascarada ficcional, como ocurre en «Los tres no son más que dos».

Al contrario del *Bachiller,* gran cultivador de la sinécdoque satírica, *Fígaro* es muy parco en su empleo. Sin embargo, al revés que aquél, utilizará la caricatura con muchísima frecuencia, para la que manejará distintos procedimientos: acumulación de distintos rasgos (la de los carlistas de «La educación de entonces» y la de los de «Nadie pase sin hablar con el portero»; la del Pretendiente en «¿Qué hace en Portugal Su Majestad?»), descripción de datos externos, e incluso internos, pero deformados y enfatizados (la de «El hombre menguado»), comparaciones con el mundo irracional—lo que J. L. Varela llama «imágenes vulgarizantes»—frecuentísimas en las caricaturas de los facciosos («la planta nueva»), «El ministerial», Martínez de la Rosa (en «El hombre-globo»), etc.

Muy característico es también el procedimiento estilístico de la broma expresiva, de la «eutrapelía verbal», como lo denomina Varela, que consiste en el juego polisémico de una misma palabra o sintagma, sea «cuasi», «por ahora», «en este país...», etc. Bajo una perspectiva humorística, *Fígaro* presenta varias clasificaciones a las que es muy aficionado: distintos tipos de calaveras, palabras, periodistas, grupos sociales, políticos... Así como un sin fin de chistes, creaciones idiomáticas, múltiples bromas surgidas en el desarrollo del propio texto.

---

[14] *Perspectivismo y contraste,* Gredos, col. Campo Abierto, Madrid, 1963, pág. 40

En cuanto a los artículos-carta que *Fígaro* escribe, algunos de ellos, los más interesantes, son pura ficción, pura creación literaria. Otros, por el contrario, contestan al escrito de un corresponsal real [15]. Escobar [16] ha querido ver en estas cartas de *Fígaro* la influencia de Paul-Louis Courier (1772-1825), autor de una serie de panfletos mordaces y satíricos, contrarios a las guerras y consiguientes matanzas inútiles, a la tiranía política y a los abusos administrativos. Me detendré solamente en las cartas que nuestro *personaje-autor* envía a *Andrés Niporesas* —«*Fígaro* de vuelta», *El Español,* 5 de enero de 1836; «Buenas noches», *El Español,* 30 de enero de 1836, y «Dios nos asista», 3 de abril de 1836, no publicado en periódicos—y la que éste le contesta: «Ni por esas», fechada en París, 10 de mayo de 1836, aunque no aparecida en publicaciones periódicas.

Fígaro mantiene en esta correspondencia una línea estilística bastante diferente a la empleada por el *Bachiller* en el *Pobrecito Hablador.* No se observa en sus tres cartas la clave irónica que veíamos como algo compartido por *Juan Pérez de Munguía* y *Andrés Niporesas.* Las epístolas, aunque con ironías evidentes, son un ataque directo a la política mendizabalista, sin subterfugios de ninguna clase. No creo, por tanto, que pueda hablarse en este caso del «procedimiento cómico del mundo al revés», que Baquero Goyanes atribuye a las cartas de *Andrés* y el *Pobrecito Hablador.*

Niporesas, que no es escritor, es, sin embargo, un buen satírico. Su carta a *Fígaro* muestra sus habilidades en este terreno, pero cuando quiere expresar sus propios sentimientos, al margen de la ironía, no consigue un estilo propio y por ello se deja contagiar de las altisonancias literarias en boga. El texto, entonces, parodiando los dramas románticos, se llena de interrogaciones, exclamaciones, sensiblería exagerada, etc. (pp. 600-601).

Fígaro se sirve del artículo-carta por dos motivaciones fundamentales. Por un lado, al situarse en el juego ficcional por él construido, le sirve, como procedimiento distanciador, para eludir más fácilmente la censura. Pero, por otro, sus opiniones en contra de la gestión mendizabalista, aparecen así con un aire más personal, menos *ex cathedra* que el del artículo periodístico al uso. Lo cual no quiere decir en absoluto partidismo o falta de objetividad.

Pero hay más: toda esta vasta producción, diferente en técnica es-

[15] Son: «Carta de Fígaro a don Pedro Pascual de Oliver...», «Carta de Fígaro a un viajero inglés», «Fígaro al director de *El Español*», «Fígaro al director de *El Español* para deshacer varias equivocaciones», «Fígaro a los redactores del mundo», «Fígaro al estudiante» y «Fígaro a los redactores del mundo» (prácticamente todo el artículo es la reproducción de una carta firmada por el *Habanero).*

[16] Art. cit.

tructural y estilo de los varios *personajes-autores,* no sería más que distintas etapas en el desarrollo literario de Larra si no observásemos que entre ellos existen vidas diferentes que incluso se entrelazan, contenidos de sus artículos, intenciones e incluso presupuestos ideológicos diversos. Entramos, pues, por este camino en el terreno de los apócrifos. Entre el *Bachiller, Andrés Niporesas* y *Fígaro* llega a haber una coexistencia editorial y unas relaciones humanas. Ya he hablado de la correspondencia epistolar que *Juan Pérez de Munguía* y su buen amigo *Niporesas* mantienen a través del *Pobrecito Hablador. Fígaro* mientras escribe en la *Revista Española* convive editorialmente con éstos dos meses largos—exactamente, desde el 15 de enero de 1833 hasta el mes de marzo del mismo año—, hasta que en el último número del *Pobrecito Hablador* sabemos, por su escribano, que *Juan Pérez de Munguía* ha muerto.

Desde la perspectiva del presente artículo me parece fundamental el que *Andrés Niporesas* salga de nuevo a la luz tres años y un mes y medio después de su última noticia—«Muerte del *Pobrecito Hablador*»—, en carta enviada—«Ni por esas»—esta vez a *Fígaro* en contestación a las tres que él le había escrito. Pero no sólo eso; también el *Bachiller* aparece en la correspondencia de ambos. *Niporesas* vuelve a hablar de su muerte, la cual ya era conocida para los lectores, pero nos da una nota inédita: la amistad que le unía a *Fígaro,* quien a su vez también lo era del actual residente en París. Este le dice en una ocasión: «Tú, mejor que nadie, sabes quién era el *Pobrecito Hablador*» (página 559), para, en otra, referirse a «nuestro común amigo» (p. 605). Larra se esfuerza en cuidar todos los detalles y atar los cabos que pudiesen quedar sueltos: los tres *personajes-autores* son amigos, pero esto no puede sorprendernos, porque, si nos atenemos a la realidad, en efecto habían convivido editorialmente, como precisé más arriba.

Algo importante para la determinación de la existencia de apócrifos es la cuestión de los contenidos, intenciones literarias y presupuestos ideológicos. El *Duende* manifiesta su deseo de mantenerse al margen de la política y centrarse en el escenario concreto de Madrid para criticar sus usos y costumbres. Aunque la escasez del número de sus artículos nos da poco pie para descubrir su ideología, quizá podría atribuírsele la de un liberalismo con afanes críticos. Los artículos del *Bachiller,* tal como reza el subtítulo del *Pobrecito Hablador,* se plantean en el terreno de las costumbres. Pero esas costumbres, o más bien malas costumbres de la sociedad española, no sólo son expuestas, sino analizadas interpretativamente desde una actitud satírica. Muchos de los temas que va a tratar plantean críticamente los vicios del ciudadano batueco—grosería, pereza, hipocresía, ignorancia, educación deficiente, patrioteris-

mo...—, que no son otros que ese «modo de ser supuestamente español (...) que se ha llamado el carácter nacional», como ha dicho Aranguren [17]. La intención de los escritos de *Juan Pérez de Munguía* es doble: divertir y corregir; doble afán que está explícitamente expuesto en «Dos palabras», donde considera «la sátira de los vicios, de las ridiculeces y de las cosas, útil, necesaria, y sobre todo muy divertida» (página 71). No hay duda que el *Pobrecito Hablador* intenta cultivar el mismo género que Jouy y que sus imitadores de las *Cartas Españolas,* donde colaboraban, entre otros, Mesonero Romanos y Estébanez Calderón. Por ello adopta su fórmula: *moeurs locales,* en Jouy; *usos y costumbres,* en los redactores españoles, concretamente en el *Curioso Parlante,* como ha escrito Montesinos [18]. Pero esa fórmula no le basta: su intención crítica rebosa el molde costumbrista. Por eso rechaza lo que éste tenía de superficial, pintoresco e insustancial para convertirlo en un costumbrismo activo de base ética, que realmente en sus manos es un dardo reformista concebido para operar un cambio en el hombre y la sociedad, poniendo de manifiesto, al igual que Feijoo, Cadalso, Jovellanos y, posteriormente, los hombres del 98, la decadencia de España.

El *Bachiller,* con la divisa de «reirnos de lo ridículo», el objeto de «ser leídos» y, utilizando un medio de auténtico profesional del periodismo: «decir la verdad», escribe sus artículos desde una esperanzada actitud reformista muy ligada, ideológicamente, a la Ilustración. Las bases de la Reforma, «grandes y sólidas bases sobre las que se ha de levantar el edificio» (p. 93 son: educación e instrucción, entendidas como urbanidad, cultura, preparación y respeto al prójimo. Esta Reforma no ha de ser violenta ni demasiado rápida, sino gradual, para que sea segura —«subir la escalera a tramos: subámosla tranquilos, escalón por escalón, si queremos llegar arriba», p. 93—, y ha de ayudarse de una serie de ingredientes—«religión verdadera, bien entendida, virtudes, energía, amor al orden, aplicación a lo útil...», p. 93) que nos hablan de su talante moderado.

Juan Pérez de Munguía se nos presenta como la aplicación más clara del costumbrismo responsable dirigido hacia la superación de los males de la sociedad en general—para él, la de las Batuecas—, pero con un escaso trasfondo político. Frente a él, *Andrés Niporesas* es la otra cara de la moneda: en sus cartas muestra su absoluto nihilismo. Nihilismo que no es gratuito, ya que nace del agotamiento de la capacidad de crear. Las Batuecas no tienen salvación alguna, por eso no duda en afirmar: «la semilla ha de caer en buena tierra, y si no, no

[17] «Larra», en *Estudios Literarios,* Gredos, col. Biblioteca Románica Hispánica, Madrid, 1976, página 157.

[18] *Costumbrismo y novela,* Castalia, Madrid, 1972, págs. 48-49.

echarla» (p. 113). *Andrés Niporesas,* decididamente pesimista, consciente como el *Bachiller* de las lacras hispanas, no intenta, sin embargo, reformar nada. Su escepticismo ante el problema es tal que incluso toma actitudes cínicas: «cuando las cosas no tienen remedio, la habilidad consiste en convertirlas como son en provecho de uno» (p. 146).

En «Mi nombre y mis propósitos», *Fígaro,* ya desde el título, anuncia sus intenciones. En primer lugar señala: «el teatro será uno de mis objetos principales» (p. 655). Por tanto, nace como crítico teatral; sin embargo, como añade, no va a circunscribirse exclusivamente a ese objetivo, porque no quiere ponerse límites tajantes, aunque sólo los sobrepasará de vez en cuando. Pero muestra también, ironías aparte, una intención de escribir sobre política (véase pp. 657-658). Nada dice acerca de los usos y las costumbres, pero bien podrían estar encerrados de forma implícita en esas «demás cosas» o «todas las materias» a las que alude. Por todo ello, los propósitos de *Fígaro* son bien distintos a los del *Duende* y a los del *Bachiller.* Propósitos que se cumplen en la realidad, ya que antes de acometer el tema costumbrista y el propiamente político escribe una serie de artículos literario-teatrales amén de unos cuantos dedicados a la crítica de conciertos que aparecen con anterioridad a su primera manifestación claramente diferente: «En este país» (30 de abril de 1833).

Muy diversos son los temas que nuestro *personaje-autor* aborda en sus escritos. En una primera aproximación se podría calificar a estos artículos de costumbristas y políticos. Sin embargo, los primeros no alcanzan una exposición «pura», ni en estructura ni en contenido, ya que existe en casi todos ellos un muy relevante trasfondo político, además de la subyacencia del tema de España como problema; tanto, que más que costumbristas llegan a configurarse como sociopolíticos. Pero escribe otros, concretamente «Los barateros» y «Un reo de muerte», donde las costumbres o hábitos nacionales se deben a un influjo directo de la política imperante. Por tanto, no puede extrañarnos que inaugure con uno de ellos el apartado «Costumbres políticas», distinto al habitual «Costumbres» o «Variedades críticas».

Los artículos eminentemente políticos se centran en dos temas fundamentales: el carlismo y Martínez de la Rosa, con su política del *justo medio* expuesta en su famoso *Estatuto Real (Gaceta de Madrid,* 16 de abril de 1834). Con respecto al primero, *Fígaro* lo ataca insistentemente desde octubre de 1833 hasta el verano de 1834. En cuanto al segundo, las críticas subrayan la inadaptación del programa del primer ministro a las circunstancias del momento. De hecho, en conjunto, era un evidente paso atrás con respecto a la *Constitución de 1812.* La libertad de acción de los diputados, que ni siquiera eran verdaderos representantes del

pueblo, quedaba muy constreñida por el exagerado intervencionismo real. Eminentemente políticas—en progresión creciente—son las cartas que *Fígaro* envía a *Andrés Niporesas.* En la primera aparece el tema del carlismo, la crítica al *Estatuto* que anacrónicamente seguía en vigencia, a pesar que los progresistas estaban ahora, en 1836, en el poder, y moderadas alabanzas a Mendizábal. En la segunda, veinticinco días después de la anterior, hace un análisis de la situación española del momento, remontándose a 1812. Critica a los liberales moderados, así como a Mendizábal. El primer mandatario progresista será duramente atacado por *Fígaro,* dos meses y pico más tarde, en su última carta a *Andrés,* al hacerle responsable de todos los desmanes electorales.

Además de estos artículos escribe otros muy diferentes de tipo intimista, ajenos por completo a los de los demás *personajes-autores,* teñidos de decepción y melancolía, como «El día de difuntos de 1836» y «La Nochebuena de 1836».

A través del análisis de sus escritos no es difícil llegar a la conclusión de que *Fígaro* era un escritor comprometido, que utilizaba la literatura como *vehículo.* Muchos de sus artículos son prueba fehaciente de un quehacer periodístico dirigido a la toma de conciencia de las circunstancias sociopolíticas. Ullman, en su magnífico estudio [19], muestra cómo tenía presente los discursos pronunciados en las Cortes, cuyo estilo ridiculizaba. El mencionado crítico, a base de una metodología que funde el historicismo parlamentario y el análisis estilístico, pone de manifiesto la tendencia figariana a mantenerse en un plano de máxima actualidad política, satirizando en sus artículos las frases—siempre en letra bastardilla—recientemente pronunciadas por los augustos próceres. Ahora bien, esta actitud aparentemente festiva esconde otra de total e implacable crítica. Su misión, reiteradamente manifestada, es la crítica de lo *no aceptable;* su fin: el bien de la patria. Por ello, en casi todos sus artículos se sitúa en un lugar de oposición a la política vigente, que resulta inoperante y contraviene esa sagrada finalidad. Sin embargo, en esta postura no hay extremismos, no hay cegueras: es perfectamente lúcida. Su carta al director de *El Español* es buena muestra de ello. Tras reiterar su decidida independencia de criterios, afirma: «Rehúso pertenecer a un sistema de ministerialismo *quand même,* como rehusaría hacer parte de un periódico de ciega oposición, *quand même*» (p. 579), y añade, refiriéndose a las circunstancias concretas de la primavera de 1836: «Así el Ministerio Istúriz como el Ministerio Mendizábal, como cuantos le han precedido y le seguirán, no tienen más importancia que la del bien o del mal que le puedan hacer a mi patria» (p. 579). Esa postura

[19] *Mariano de Larra and Spanish Political Rhetoric,* The University of Wisconsin Press, Madison-London, 1971.

crítica, de oposición, está ligada evidentemente a la actuación del Gobierno y no ha de cesar mientras ésta no sea aceptable.

A través del estudio de los artículos figarianos es viable descubrir o desentrañar ciertos presupuestos ideológicos. Ahora bien, no se trata de un pensamiento político, configurado a partir de aquéllos, ya que *Fígaro* no se muestra a su través como un pensador o teórico de esa índole, creador de una doctrina concreta aplicable a un sistema político. Pero no sólo eso, sino que ese pensamiento latente no encaja en las tendencias de su época, no se le puede encasillar en la España de 1836, como ha apuntado Cecilio Alonso [20].

Mientras el *Pobrecito Hablador* se presenta como un reformista, *Fígaro,* aun sin manifestar explícitamente ningún programa, supera esa línea reformista hacia tendencias más radicales. Gustavo Fabra [21] le atribuye un «revolucionarismo teórico», que basa en una serie de ideas, tres fundamentalmente: la lucha contra las costumbres e intereses caducos e inoperantes, la acción política que ha de ser llevada a cabo por una minoría inteligente y la revolución social, que no ha de ser sólo política o simple toma de poder por ciertos sectores.

Los presupuestos ideológicos de *Fígaro* se acercan bastante a lo que podríamos denominar *Liberalismo democrático.* En el fondo de su pensamiento se vislumbran ciertas ideas, avanzadas para su tiempo, en relación con la libertad, la igualdad, la representatividad y la soberanía popular, aunque no exenta de contradicciones.

Pero además de estas diferencias que he estado estableciendo entre los distintos *personajes-autores,* hay que destacar un hecho importante: sólo dos artículos aparecen firmados por Larra en convivencia editorial con todos los anteriores. Se trata de «El Ministerio Mendizábal» *(M. J. de L.)* y «Exequias del conde de Campo-Alange» *(M. J. de Larra).* El primero es un comentario al opúsculo de igual título publicado por Espronceda. Recoge y suscribe varios fragmentos del folleto, alabando a su autor por «su energía y valor político» (p. 575). Dichos fragmentos, de marcado carácter antimendizabalista, se centran en el hecho de que el pueblo ha sido engañado, sobre todo en la puesta en práctica de la desamortización eclesiástica, que en nada vino a resolver la situación de los menos privilegiados, sino, por el contrario, a beneficiar a la burguesía acomodada, que a precios muy bajos llegó a adquirir los bienes de la Iglesia.

El otro artículo que aparece firmado por Larra es de carácter muy diferente al que acabamos de referirnos. Está dedicado a la memoria de

---

[20] «Larra y Espronceda: dos liberales impacientes», en *Literatura y Poder,* Comunicación, Madrid, 1971, pág. 91.

[21] «El pensamiento vivo de Larra», *Revista de Occidente* (2.ª época), núm. 50, Madrid, mayo 1967.

su gran amigo, ayudante del general Espartero, que había fallecido recientemente en el ataque a Buceña, durante el sitio de Bilbao.

Han pasado varios meses desde el artículo dedicado al opúsculo de Espronceda, y durante ellos han sucedido ciertos hechos fundamentales. Larra decide, pocos meses después de esa publicación, colaborar con el Gobierno Istúriz, de origen dudoso. No es éste el lugar para juzgar su actitud, pero sí de resaltar las esperanzas con que se entregó a su futura diputación por Avila. Probablemente, lo único que le interesaba era actuar con eficacia, al margen, aunque fuera, de lo legal y legítimo, tal como ha señalado Cecilio Alonso [22]. Esas ilusiones se frustran con la Sargentada de la Granja, que llevó consigo la nueva implantación del código doceañista y el nombramiento del Gobierno presidido por Calatrava. La decepción empieza a teñir la vida de Larra de un negro intenso cuando el amigo perece en la lucha. Campo-Alange significaba la encarnación de un conjunto de virtudes que en la sociedad española resultaban inoperantes. Su muerte no hace más que subrayar la evidencia que Larra ya vislumbraba en su propia existencia: el suicidio está cerca. Esta necrología, que junto a «El día de difuntos de 1836», «La Nochebuena de 1836» y «Horas de invierno» es denominada por Aranguren «tetralogía pesimista» [23], alcanza un profundo patetismo que estremece al lector.

Evidentemente, que la firma de *Larra* aparezca en estos dos artículos era lo obligado, dada la naturaleza de ambos: un comentario a un folleto político que le interesaba apoyar y recomendar públicamente y una necrología, en tono elegíaco y absolutamente personal, dedicada a un íntimo amigo del Larra escritor.

Es difícil establecer el porqué de estos *personajes-autores*. Aranguren habla de «inquietud radical», la cual le lleva a variar y crear nuevos seres de ficción. Pero este supremo imperativo tiene una dimensión más amplia: la búsqueda de nuevos horizontes, no conformándose con los existentes. Así, «no es la vida, sino la trascendencia de sí mismo a lo largo de ella, el supremo valor subjetivo. Por eso cuando siente que la vida no le sirve ya para poder seguir variando, él mismo se la quitará» [24].

Podemos pensar también en otros posibles orígenes. Pessoa, en su carta a Casais Monteiro, le hablaba de su «tendencia orgânica e constante pora a despersonalização e pora a simulação». No tenemos ninguna información del propio Larra acerca de si él participaba también de esa tendencia. Ahora bien, poseemos numerosísimos datos, sacados de sus artículos, que nos hablan de una clara proclividad a la mixtifica-

[22] *Op. cit.*, pág. 54.
[23] *Op. cit.*, pág. 173.
[24] *Ibidem*, pág. 159.

ción, a la ocultación. Recordemos la presencia de *Ramón Arriala* en el *Duende Satírico,* el intento de resucitar literariamente al *Pobrecito Hablador,* toda la simulación ficcional de la amistad Larra-*Fígaro,* la presencia de corresponsales desconocidos, amén de la de otros de los que sabemos poco, como el *Habanero,* el *Estudiante,* los *liberales,* etc.

Por último, podríamos pensar en una forma de dar salida a las contradicciones del propio escritor. El *Pobrecito Hablador* y *Andrés Niporesas* bien podrían encarnar esa eterna confrontación de Larra entre la esperanza y la desesperanza, el optimismo y la decepción.

Es evidente, por todo ello, que frente a la teoría de los seudónimos debemos inclinarnos por la de los apócrifos. Muy cercano a este término está el de heterónimo, creado por Pessoa. La diferencia entre ambos se centra esencialmente en el mayor o menor grado de autonomía respecto de su creador. Ahora bien, esta distinción, además de abstracta, es más sutil de lo que a primera vista parece. Torrente Ballester, gran conocedor de estas cuestiones, en su novela *Fragmentos de Apocalipsis,* identifica el heterónimo con el espíritu de su constructor, pero al mismo tiempo lo distancia cuando dice: «Los heterónimos no pasan de ser un truco. Todo el mundo lleva dentro contradicciones, y hay gente a quien le gusta darles nombre y forma humana. Es como crear un personaje» (página 197). En este sentido, en Larra se produce ese trasvase hacia la heteronimia. Sólo en una ocasión, y por circunstancias muy concretas, se ve obligado a identificarse con su *personaje-autor* más querido. En su artículo dedicado a «los redactores del mundo» del 27 de diciembre de 1836, contesta a la publicación que el 17 del mismo mes había hecho *El Eco del Comercio,* donde se criticaba a los redactores de aquel periódico por ocultar sus nombres. *Fígaro,* uno de ellos, se ve forzado a aclarar ciertas cosas en relación con su identidad, aunque durante todo el artículo mantiene la ficción [25]. Aparece firmado así: «FIGARO o, por otro nombre, MARIANO JOSE DE LARRA». Sin duda, no hubo más remedio que hacerlo, ya que, como explica Sánchez Estevan [26], el asunto había llegado a extremos de agitación—de evidente índole política—realmente peligrosos para los redactores de *El Mundo.*

A pesar de ello, los artículos de los *personajes-autores* de Larra son muy distintos a los que firma con su propio nombre y, por sus afirmaciones, parece que hay un intento consciente de darles plena autonomía.

---

[25] *Fígaro* declara que él y «*Mariano José de Larra* son uña y carne, como el diputado Argüelles y la Constitución de 1812, y que no se puede herir a uno sin lastimar a otro. Juntos vivimos, juntos escribimos y juntos reímos de ustedes, de los demás y de nosotros mismos [...] declaramos en toda forma vivir en la calle de Santa Clara, casa número 3, en la cual pensamos seguir viviendo hasta que se hunda; donde se nos puede prender por la mañana, desde las nueve en adelante; y en fin, a donde nos retiramos tarde por la noche y solos los dos, *Fígaro* y dicho Larra, *bras dessous, bras dessus,* ordinariamente por la calle Mayor» (págs. 619-620).

[26] *Op. cit.,* págs. 201-202.

Veamos dos ejemplos. La portada de *El Duende Satírico del Día* llevaba bajo su subtítulo las siguientes palabras: «Le publica de *su parte* Mariano José de Larra» (subr. mío). Cuando nuestro escritor contesta a los ataques que *La Abeja,* periódico adicto a Martínez de la Rosa, le había dirigido por abandonar la *Revista Española,* sus palabras son muy significativas en cuanto a la independencia de *Fígaro:* «Con respecto a mi separación de la *Revista Española,* tengo el honor de manifestar a ustedes que *Fígaro ha dejado, él, de escribir en ella, porque así lo ha creído conveniente*» (subr. mío).

El que Larra consiga una total autonomía de sus personajes-heterónimos con respecto a él mismo o éstos sean sus «máscaras transparentes», en expresión de Octavio Paz, no enturbia, en absoluto, su intención de crear entes con independencia. Evidentemente, no podríamos atribuir a Larra por entero un especial modo de hacer literatura «inventado» un siglo más tarde, pero sí debemos situarlo en esa tradición o antecedentes de la heteronimia.

ERMITAS PENAS VARELA

Universidad de
SANTIAGO DE COMPOSTELA

HACE FRIO ESTA TARDE HACE FRIO

Aún me envejecen en la boca sus últimos labios
Aún quedan en el aire restos de su piel
aún tengo un hambre de níquel en mi cama nocturna
aún sabe a hierba su voz me como las horas
las espera la puerta su huerta de vellos
calientes y dulces aún por mis dedos
en su vientre escondí un secreto una tarde
una gota en la boca es palabra indecible
palabra que grita en sus muslos mi huella
y mi poca paciencia

te quiero
no es nada

me alegro de verte de nuevo feliz

✱

Hace frío esta tarde hace frío
y el polvo comienza a amontonarse
como una húmeda piel sobre mi cuarto
me levanto y en un verso apago el cigarrillo
escucho cómo pican los recuerdos
golondrinas de mi miedo son sus gritos
la espera de una llave que no canta
y los pasos que se pasan o no llegan
esta puerta de cinabrio en mi castillo

Sus ropas sin estar están aún
calentando con su cuerpo cada estancia
sus ropas y mis pocas
es la manta el último lugar donde llorar

mi armario en un bolsillo y en el pecho
el baúl donde guardo cada hora
mi nuestra compartida soledad

Que tú tal vez estás desnuda igual de triste
con otro igual de triste que te adora
mi hora ya ha llegado la transpiro
te respiro y te recuerdo sólo queda
que en aquella transparencia de tu cuerpo
hace frío
hace frío esta noche
hace frío



La soledad es la edad del sol
la soledad es un pájaro de cobre
la soledad es hacer el amor con la nada
la soledad es un trozo de noche en la garganta
la soledad es un diálogo con el aliento
la soledad es el azul pisotón de la tarde
la soledad es una carta de tinta invisible
la soledad es el carnet de identidad del infinito
la soledad es la uña de la huella
y ella un goterón de lluvia entre los dedos
una bocanada de nube
las piernas invertidas de la uve
o el suave licor de la desolación
y el sabor de un buzón vacío
por eso la soledad es sólo eso
el sol de cobre la nada garganta el aliento la tarde
el invisible infinito de la huella los dedos de la nube
la uve desolación de un buzón vacío sólo eso
la edad del sol



Una agotadora tarde de frío invierno y lluvia
de la penumbra surge de mi sombra sólo un eco
duele el pecho en cada aspiración azul

la colilla quema la cera gris en el cristal
ojos enrojecidos no sé por qué razón
Me encuentro rezando minutos por la última vez
ellá atravesó mi puerta una tarde como ésta
Recuerdo sus jadeos en la otra habitación
o cuando dormía durante las horas de mi insomnio
tibiamente relajada junto a mi cuerpo
la cabeza tendida su pelo revuelto remolinos
la antigua costumbre de atenazar mi pierna con la suya
o tenderse al sol desnuda las siestas de primavera
estaba el sol los ojos gozando un paraíso
y yo escapaba de mi máquina un momento
para verla en el colapso de la tarde... Aún recuerdo
el momento sencillo de nuestra separación
y los ánimos de los amigos aquella voz
que unos años compartió mi cuarto y mi cocina
la mínima riqueza de lo indispensable pierdo el ritmo
estas continuas punzadas de mi cerebro nocturno...
Alguien muerde algo pasa aquí en el vientre
más que otras tantas veces que recuerdo
o es sin duda otra forma de doler
ese abrazo repentino de su ausencia ese roce
de sueños de visiones esa máscara nocturna
esta túnica de humo sólo un eco de mi sombra
y tal vez la necesaria soledad como pretexto
la nueva página donde escribir la historia
de mi eterna y tardía adolescencia
a muchos kilómetros de la memoria...
Ya es confusa la sensación de tus últimas caricias
o la llave clavarse crujir la cerradura
buscando cogerme tantas veces por sorpresa
correr hasta mi cuarto y hacer como si escribo
tus pasos silenciosos puntean el pasillo
tus ojos me espían a través de la rendija
creyendo creyendo que no me daba cuenta
y que toda la casa es mi cómplice secreto
y las paredes gritan tu cuerpo presentido
y de un salto recuerdas y de un salto
acabamos rodando abrazados por la alfombra...

*

Soy capaz de vivir y hacer la vida
—de un modo metafórico ya me entienden—
soy capaz
de construir un árbol de palabras y silencios
y de que hiele sus pasos el sendero
de la música única
puedo a veces bailar o reír hacer que se diviertan
contarles muchas cosas no vividas
y olvidar aquellas que nos duelen
soy capaz estoy seguro
también de amar como otro quizás otro cualquiera
aplastar la duda o hacerla sublime
adorar desde lejos sentir gritar crecer
o devorar a un tiempo las páginas de mi historia
soy capaz
y tal vez no sea capaz de nada
sólo es cierto estoy seguro
estoy capacitando hasta la muerte

*

A veces simplemente sin sentido
me asomo al propio hueco de mi cuarto
y en el blanco tejido y con las manos
con los dedos con los dientes nuevas alas
derretidas palomas sudorosas
hacer intento mi hoguera de palabras
A veces la garganta de lúpulo y esparto
cargada de espuma la lluvia como cumbre
tengo ríos de cristales en la nuca
caballos en las sienes y pájaros el vientre
me anidan de metálicos aullidos
Sólo a veces
cuando el tiempo nos arropa de párpados azules
y me canso de decirte palabras hiperbólicas
la noche es fría recuerdas es un rito
derretirse la nieve me desnudas
y quisiera arder y desbrozar las horas
y decirte a veces y decirte
la noche es una forma de escritura

LA SUICIDA

Azul de enferma sacaron su cuerpo
los delgados jardines las márgenes del río
marfil sonido de las trompetas rojas
Cayó la sombra extensa del llovido hilandero
como un nacer sublime de aliento permanente
Era el sol un disco débil un pálido reflejo
alzando sin fuerzas las horas del otoño
dejó entornado el rostro dejó un olor a tierra
a voltaje y fisura un cálido silencio
entre las hojas dobladas de las nubes
Puedo recordar su muerte sin descanso
donde todo vuelve a ser su poema extendido
que giraron su cuerpo, su cuerpo estaba frío
violetas sus manos blanquecinas sobre el cieno
trenzaron tejieron un camino de cuchillos
olvidados como sombras voladoras
la tarde fue danza de la noche sobre el hielo
han vibrado los miembros de las ramas
Estaba muerta de agua estaba muerta
la suicida salió del río como una luna sin estaño

*

En los campos
los aviones segaron las
axilas del viento
Una mujer ha encontrado
el cráneo de su hijo
y juega a romper azules
las flores en el pecho
Y tal vez

Ningún fusilamiento
acabó
con
la
guerra...
O no fueron suficientes

*

Acepte mi mano   SEÑOR   Acepte mi mano
Acepte mi mano   NO
LE
COBRO   y...
Sólo le ruego que
NADA pregunte
NADA sepa
es que tal vez sucede que yo le comprendo
SEÑOR
Yo tengo un brazo fuerte   La experiencia...
No habrá errores   Le
prometo le
aseguro yo
le juro
Ruego le
Acepte mi mano y no pregunte
Sólo pretendo prestarle mi mano
SEÑOR...
Es que es tan triste
es tan duro suicidarse sin ayuda...

❋

Con mi carne
con la tinta que suda de mi vientre
con mi diente
Y la piel de mi palmera
con la vela que reza la distancia
con la seda de mi lengua y con mi hambre
la química de tu carne quisiera traducir

RAFAEL DE COZAR

Imaginero Castillo Lastrucci, 7
SEVILLA

UN DIA DE ASUETO

Cuando abrió la puerta de la habitación ya traía una pierna debajo del brazo. Se desprendió de la otra y se dispuso a meterse en el lecho. Sacó de una caja un sobre con el contenido de algunos sueños. Los disolvió en un vaso y los bebió. Al momento estaba dormido.

Mientras duró su sueño las piernas caminaban por las paredes, el suelo y el techo de la habitación y marcaban las distintas marchas de los personajes soñados.

Cuando despertó las piernas estaban rendidas y se metieron en la cama. El se sentía agotado y no se levantó. Así dejó discurrir el día, divagando satisfactoriamente, alejado de la vida habitual, como si respirara en un país, en un tiempo y unas condiciones que nada tenían que ver con cuanto conocía hasta entonces.

UNA VOZ SOMBRIA

Oí una voz sombría que, aunque era perfectamente inteligible, estaba llena de nudos y tropezones.

Aquella voz me inquietaba, y cuando reconocí a la persona de la que procedía me inquietó más aún, pues aquel hombre era mudo. Lo sabíamos bien quienes le conocíamos.

Pero la explicación de aquello no fue menos inquietante, pues si él no podía hablar, al menos en aquella ocasión hablaba su sombra.

SIENTO SUEÑO

Me ha visitado un amigo. A su espalda estaba la lluvia. No ha dicho nada. Ha dejado el sombrero sobre la silla y partió. Luego he mirado el reloj. En el lugar de la esfera estaba mi fotografía. Dos botas de montar

hace tiempo abandonadas iniciaron su taconeo. En el espejo del fondo no se refleja mi imagen. Tengo la impresión de que el paraguas salta del lecho y desaparece un día de la semana. Un camino subterráneo se abre a mis pies. Gime la llave de la despensa. El agua de un arroyo viene a parar al hueco de mis manos. Se rompe un lienzo de papel y cae al suelo una nube. Las carcajadas de la Idiota despiden gases lacrimógenos. El mundo es un paquete de algodón. Siento sueño.

LA INSPIRACION

Los dedos de mi mano comienzan a caminar el papel adelante. Uno se sienta en un rincón, otro salta, el tercero se tumba, el cuarto se revuelca y rueda. El último parece dirigirles la palabra.

La pluma escribe sola.

El otro brazo ha huido.

LADY INTO MARE

Al llegar a su casa descubrió que aunque también veía de frente, a cada lado de su cabeza contemplaba una película distinta.

Entró por la puerta abierta, y en su interior oyó resonar con fuerza el eco de sus pisadas. Lo atribuyó a que quizá la cisterna estuviera a punto de vaciarse.

Se detuvo en el gabinete con la extraña impresión de que el sentarse iba a tener sus dificultades. Cayó de golpe en el sofá despatarrada frente al espejo.

No daba crédito a sus ojos. Después del primer momento de estupor miró a sus espaldas para comprobar la realidad de lo que veía reflejado detrás de ella.

Sólo ella no era normal. Cruzó los brazos con resignación y bajó la vista. Pero la levantó en seguida para apartarla de sus manos calzadas con guantes que semejaban cascos.

Pero de repente se disipó su inquietud. Lanzó un relincho de alegría liberada de sus problemas y sintió la satisfacción de estar convertida en una yegua de aspecto muy agradable que movía el rabo con desenvoltura.

RELAMERSE LOS HOCICOS

La amante del joven intelectual era una hermosa azafata con voz melosa y una ligera papada.

Muy pronto se convirtió en enfermera. Ambos deambulaban por los nigth-clubs averiguando si en el suelo había gotas de sangre.

Durante su apasionante investigación caminaban apoyando también las palmas de la mano en el suelo y recogían la sangre con la lengua.

Ella se puso relativamente rolliza, y cuando iban en el utilitario adoptaba posturas de foca.

Al joven comenzaron a crecerle los cabellos, y junto a él, dentro del carro, iba la figura melenuda de un can que adoptaba aires femeninos. Aquel perrito seguía aficionado a la sangre y sacaba la lengua para relamerse los hocicos.

VEGETAR

Me soplo en la palma de la mano y proyecto hombrecitos que en todo se me asemejan. Ellos viven por cuenta propia mientras dormito. Cuando despierto los veo deambular a mi alrededor. Luego se desvanecen y durante mucho tiempo quedan marcadas en el aire las letras de mi nombre. Me duele la cabeza y de mi boca comienza a deslizarse una masa fluida que llega hasta el suelo y cubre mis pies. Luego los saco de allí con mucha dificultad. Al alejarse tengo que tirar con fuerza hasta que se desprende la raíz como si fuera el rabo de un animalito. A pesar de la dolorosa sensación me siento aliviado. Y mis pensamientos son húmedos y sin apenas consistencia.

AL SOL

Una mosca se cuela a través de mi boca abierta. En seguida la olvido, pero después empiezo a notar su presencia y me parece que aumenta de tamaño. Cuando casi es tan grande como una albóndiga se cuela con dificultad por mi garganta. Dentro de mi estómago me parece tener un globo de pequeñas dimensiones que aumenta al tiempo que mi tamaño disminuye.

Llega un momento en qua le mosca es del mismo tamaño que yo, o yo he disminuido y tengo el tamaño de la mosca. Salto en el aire a través de la ventana abierta y comienzo a revolotear en el patio, disfrutando del sol y de su temperatura agradable.

DORMIDO

Al despertar se dijo:

—Ha sido un mal sueño. Estoy fuera de la celda.

Pero estaba dormido.

EL HOMBRE DE LAS NIEVES

Aunque podría ser un golpe imaginario, tuve la seguridad de que alguien había llamado a la puerta. De mala gana me levanté para abrir. Era verano, pero sentí frío. Temí que empezara a ponerme enfermo.

El frío me llegaba desde la puerta. La abrí. Delante de mí había un hombre en el que no advertí nada extraño.

—¿Qué desea?—le pregunté .

—Nada. Soy el Hombre de las Nieves.

Dio media vuelta. A medida que se alejaba se iba retirando el frío.

Se restableció la temperatura, pero me quedaron algunas grietas en la piel.

VOLVER A LA COSTUMBRE

Hacía tanto tiempo que no había llovido que todos pensamos que aquella lluvia no tendría importancia. Cayeron cuatro gotas y las olvidamos. Pero advertimos muy pronto que el día se había acortado y a partir de aquél los días fueron haciéndose más pequeños. Las noches eran largas y calurosas.

Las cosas cambiaron de tal modo que todo el mundo sonreía satisfecho, esperando algo aún más singular. Pero de repente el día recobró su normal tamaño. Fue una decepción, aunque nadie lo comentara abiertamente, pues así terminó nuestro paréntesis de confusión y libertad y volvimos a la más vulgar de las vidas.

EL CALDO

Estoy hambriento. Entro en una taberna y con mis últimas monedas me hago servir una taza de caldo.

Me han acercado un recipiente rebosante de un líquido espeso que apenas distingo, pues la vista se me nubla por la debilidad.

En la primera cucharada extraigo un dedo; en la siguiente, un ojo; en la tercera, una dentadura... Pero sigo comiendo.

LA ALFOMBRA

Alguien llamó la atención a aquel hombre que caminaba sin sombra.

—Usted está enfermo. No puede salir de casa en esas condiciones.

—Me siento perfectamente. ¿Qué sucede?

—Su sombra.

—Perdón, ha sido un lamentable descuido; pero tiene remedio.

La sacó del bolsillo, la desdobló, la colocó a sus pies y siguió caminando en su compañía.

Aunque hacía un día espléndido el suelo estaba embarrado, porque había llovido la noche anterior, y el hombre se manchaba los zapatos. Por eso, al entrar al café, saltó al centro de su sombra y se los limpió en ella como si fuera una alfombra. Luego volvió a guardársela en el bolsillo.

SU VISITA

Aquella mañana había empezado por enviarme palabras que llegaban a mi puerta e insistían en entrar. Pero yo no les dejaba libre el paso y se amontonaban a cientos.

Entonces decidió venir ella en persona.

Primero mandó los pies y las piernas; después, vientre y trasero; a continuación, la cintura; seguidamente, el pecho y espalda; luego, el cuello, y, por fin, la cabeza.

La lengua ya la había recibido dentro de un sobre.

EN LA CABINA

Entré a la cabina para telefonear, y al ir a marcar el número vi que las cifras no estaban señaladas en la rueda; pero de todas maneras, a riesgo de no llegar a acertar nunca, lo intenté. Atiné a la primera. Ello me resultó divertido. Fue mi mujer quien hablaba, y estaba de buen humor. Al despedirme la pregunté si iba todo bien en casa: «Estoy a tu espalda», me dijo. Volví la cabeza y era cierto.

LA VIDA CAPRICHOSA

Cuando alcancé a ser una muchacha me sentía atolondrada con las esquinas de la ciudad. Alguna estuvo a punto de llevarse la mitad de mi peinado.

En mi paulatina superación dormía con una mosca bajo la mejilla. Nunca mis amigos llegaron a saber de dónde procedían tan graciosos agujeros, porque yo, por entonces, era muda.

Después trabajé en ocupaciones propias de mi condición femenina. Hubo días que me acompañaron a casa dos langostas posadas sobre mis hombros. ¡Qué tiempos! Todo andaba trastornado. Algunas semanas comenzaban al revés y sus días centrales daban vueltas y vueltas. Yo lo hacía sin ninguna intención, pero me bañaba en una leche muy concentrada y así no envejecía nunca.

Llegó un momento en que, hastiada de tanto triunfo, me fui de viaje. No encontré ninguna dificultad. ¡Qué manera de pasar las aduanas! He llegado a perder la memoria de tanto acontecimiento. El caso es que un día ya hablaba. Y con voz potente. Poco a poco, y a veces muy de prisa, alcancé otros atributos que llevaba ocultos bajo los pantalones. Me resultaba fácil orinar contra el tronco de un árbol. Hasta que me sentí atrapado en un cine. A la salida ya casi tenía suegra.

Mi mujer es muy hermosa, y pienso llevarla en seguida a que conozca mi país.

MI PERILLA

Dispuesto a descansar me dejé caer sobre la peluda butaca de mi jardín, alumbrado a la luz incierta de una hora que ignoraba.

Me acomodé a su armadura ligeramente adormilado en su olor penetrante y creí que pertenecía a mi sueño el ligero temblor animal que le agitaba.

Me di cuenta de que en realidad era una cabra cuando lanzó sus primeros balidos. Entonces agarré sus cuernos y ceñí mis rodillas a sus lomos, porque comenzaba a andar. Nos alejamos por el bosque, y cuando ella ramoneaba unos momentos yo comía algunas bellotas.

Al volver ya traía esta perilla que, como una interrogación, es lo más característico de mi personalidad.

HAY DIVERSAS MANERAS DE LEER EL PERIODICO

A mi vecina la tenía muy interesada. Simuladamente venía observándome de balcón a balcón, desde el otro lado de la calle.

No habíamos cruzado la palabra ni yo la había mirado de manera especial. Y estoy casi seguro de que entonces ella no conocía de mí nada más que el verme sentado en el balcón leyendo el periódico.

Yo había soñado en alguna ocasión con su persona, representándomela de maneras muy diversas y colocándole siempre las caras que me inventaba (no recordaba la suya) situadas en cualquier parte de su anatomía.

Un día que apareció particularmente soleado leía el periódico al mismo tiempo que me acompañaba de la divagación de mi pensamiento, pero me hizo volver en mí la voz de mi vecina, que me hablaba por primera vez.

—Hay diversas maneras de leer el periódico.

Efectivamente, el periódico podía leerse de muchas maneras, e incluso podía mientras tanto no leerse.

Mi vecina, que desde aquel momento la sentí muy ligada a mí, se retiró sonriente al interior.

Seguí con el periódico en la mano, paseando mi vista por sus páginas. Cuando terminé tenía el cerebro ocupado con frases y palabras que procedían del papel impreso. Me sentía como un saco lleno de recortaduras de cartón, sobres vacíos y trapos.

Aunque antes no la hubiera reconocido nunca en la calle, desde entonces la encuentro con frecuencia. Cuando ambos estamos desocupados pasamos un rato en un rincón de una cafetería. Allí me tapa los agujeros de la nariz, cierro los ojos y me pide que me esfuerce por arrojar lo que tengo dentro de mi cabeza, mientras hace presión sobre mis sienes.

En un babero de papel que coloca delante de mí va recogiendo las frases y palabras que consigo expulsar; las envuelve precipitadamente y acude a depositarlas en la taza del retrete. Luego cada uno se va por su lado.

EL SECRETO

Resultaba extraña la vida de aquel hombre tan aparentemente aburrida y que además mostrara tan alegre satisfacción en su rostro.

Ello hacía pensar que si no estaba trastornado al menos ocupaba sus pensamientos alguna divertida obsesión imaginaria. Pero no era exactamente así.

El tenía un secreto.

A la entrada del parque de aquella ciudad había dos leones de piedra. Y él, un día, a una hora anodina, había sentido la necesidad imperiosa de ir al parque y allí vio a los leones que se habían bajado de sus pedestales y además pastaban entre la hierba.

De vez en cuando volvía a gustar a solas de ese espectáculo.

DESDE AQUEL VERANO

El verano se prolongó de un modo excepcional. Resultaban paradójicos aquellos días de calor inconsecuente que transmitían un cansancio y un desaliento continuos. Pero el verano terminó de un día para otro y el cambio fue radical. El cielo se volvió gris; la temperatura, íntima; la vegetación, melancólica. Y comenzó la caída de la hoja. Descendían pausadas e ininterrumpidamente. El cielo ofrecía una mullida alfombra a los pies. Llegó un momento en que los árboles aparecieron desnudos. Poco después comenzaron a caer pequeños trozos de ramas. La cosa continuó. Los troncos llegaron a quedar pelados. Siguieron desprendiéndose pedazos de los troncos hasta desaparecer los árboles. Luego se inició la caída de los pararrayos y de las veletas. Cayeron las tejas, y poco a poco se fueron desmoronando los edificios. No queda nada en pie. Hace tiempo que no he visto a ninguna persona. No distingo el día de la noche. Me alimento con el polvo que recojo del suelo. Siento una curiosa sensación en la espalda. A veces temo haberme transformado en un ser distinto del hombre.

ANTONIO FERNANDEZ MOLINA

Zurita, 19
ZARAGOZA

JUSTO JORGE PADRON: "DIEZ AÑOS DE POESIA"

Cinco libros en una década. Este es el número de las contribuciones de Justo Jorge Padrón al extenso y variado caudal de nuestra lírica.

Pero el caudal, como se ha dicho, es extenso. Y sus afluentes, de distinto orden, calidad y transparencia. No todos aportan el mismo cauce pleno. No todas las aguas son potables. Las hay incluso venenosas. Saber de qué ríos puede beberse (oficio tan difícil como conocer las setas y sus características de buenos y mortales sabores) es tarea que corresponde ir haciendo en este oficio de la vocación crítica. Y poner, en la medida de lo posible, a cada río en su lugar, a cada gota de agua en los límites de calcios y cloros que comporta.

Con esta voluntad he releído uno tras otro los libros de Justo Jorge Padrón para ir sacando, sin agotar lo inagotable, algunas características generales de su obra, algunas características particulares de cada poema.

Empecemos por lo primero. Si algo puede quedar claro para todo lector de esta obra es que su trasunto es una biografía (una «vita d'un uomo», diría Ungaretti) que se nos desvela y se nos oculta a la par, porque en ella hay siempre situaciones personales—e incluso muy íntimas—, pero escondidas por esa sabiduría poética que conoce que, sin el velo, Isis es sólo un muro de piedra contra el que choca, rebotando a su origen, la palabra poética.

Biografía, pues, pero no desmedida, desbocada y fatalmente extrovertida. Sino biografía consciente y sabia e incluso en lo irracional: trazada bajo puentes que conocen su cantar ensimismado o ligero, hondo y oscuro o vertical y claro, como la aguja de un ciprés anclada en lo profundo de la superficie.

Y enraizado en el orden de las cosas, en esa historia y en ese lugar que necesariamente ocupa cada factor humano por privado que sea, ¿de qué herencia procede el testigo que aferra la firme mano de estos cinco libros? No cabe, desde luego, entroncarlo con el grupo castelletiano de los «novísimos», que tantos quebraderos de cabeza ha dado a la crítica y que, aunque tomado por tantos como un punto inevitable de referencia, tiene hoy más de anecdótico que de vigente. Y menos aún a los

«postvenecianos», que surgieron en ese mismo olor culturalista. Ni a los autores de los pronunciamientos o manifiestos disidentes, en donde las propuestas de ruptura literaria, de alquimia poética hecha en matrices y peroles de irregular tamaño, han ido surgiendo a lo largo de estos mismos años. De nadie de éstos procede ni a ninguno le deben cosa alguna los distintos poemarios de Justo Jorge Padrón, que saben pronunciarse sin «ningún ruido ni ningún silencio».

Porque en los afanes para alcanzar una poesía equidistante entre lo bello-irracional y lo comunicable-humano es donde ha ido, lejos de la sanción de los eruditos, pero igualmente lejos del arma arrojadiza que se entendió en algún momento que debía de ser la lírica española, a buscar sus acentos personales esta obra. Y por eso cabe calificar a este poeta como nacido de una visión insular (es decir, intermedia entre dos continentes), que hace cumplido honor a su origen canario.

La preocupación entre la experiencia vital y la expresión regeneradora es lo que, a niveles históricos, con más claridad lo identifica. Son poetas de la estirpe de Angel González, Gil de Biedma, Valente y Francisco Brines quienes, por su modo de dignificar la actitud lírica, sin perder ni un ápice de su preocupación por los hechos humanos—sean éstos estéticos, eróticos, sociales o ideológicos—, han dejado ese canal accesible por el que se abre paso, con maneras de bogar bien singulares, la poesía de Justo Jorge.

La estructura profunda de esta poesía advertirá el lector que se basa, como en los libros del Zen Avesta, en dos principios antagónicos: la esperanza y la desesperación. Los impulsos salvadores—que reflejan amor, odio e incluso egoísmo (pues nada puede salvarnos tanto como la autoestimación)—y los principios destructores—la apatía, la desgana, el desamor (que es una forma menos estimulante y vibrátil que el odio) y el desengaño de la propia imagen.

Estas líneas, que se alternan y entrecruzan en divergencias ascendentes y descendentes en cada uno de sus libros—y cuyo trazado gráfico nos esforzaremos luego en estimar—, existen desde el primer momento y son perdurables a lo largo de toda la década poética, que inicia Justo Jorge Padrón con *Los oscuros fuegos* y culmina con *Otesnita.*

Desde el plano estilístico, con variantes léxico-semánticas que adquieren su mayor nivel en *Los círculos del infierno,* cabe observar una idéntica fidelidad a unos supuestos que abarcan el conjunto de esta poesía dentro de un buscado, sostenido y fervoroso clasicismo, bien ajeno a la «vanguardia» y su probada e ignorante inocencia.

Las variantes aludidas y, sobre todo, el paso de la disgresión a la síntesis es lo que nos vale para argumentar que en el transcurso de los versos de Justo Jorge Padrón existe una investigación constante, una

depuración de líneas en el camino emprendido, aunque, claro está, no de la índole del aniquilamiento de los significados que ha reducido a nada la comunicación verbal. No es ésta la poesía que sigue las huellas de Mallarmé o Apollinaire y que a tantos se les ha atragantado a mitad del gollete. Al contrario, todos los versos de Justo Jorge Padrón, incluso los visionarios, los desesperados y los oníricos, son inaceptables para quienes se esfuerzan en esclarecer los seguros trasfondos de sus alusiones.

Se entiende, pues, que estamos ante dos cosas básicas: una poesía profundamente enraizada en la experiencia vital—de la que nace y a la que conduce—y una poesía que se mueve en los límites de un gusto clásico, con metros tan tradicionales como el alejandrino, el endecasílabo y el eptasílabo castellanos.

Justo Jorge no es poeta de la fantasía (aunque sí que lo sea de la imaginación), puesto que no *fabula,* sino que *cuenta.* Aunque su contar, todos lo entendemos así, es una elevación a lo fictivo. No se trata de la hueca fabulación que no pisa en el terreno de lo real, sino de un mundo en el que lo imaginario e incluso lo irracional tienen apoyo en la experiencia. Está aquí vivo lo irracional del cuerdo, no lo del enajenado. Y esta irracionalidad del sentimiento, del impulso, de la desmemoria o la alucinación, que son propios de todos los seres humanos por asentada que tengan la cabeza, elige aquí soluciones especiales para su intensificación verbal.

La actitud ante el tema y su concepción respetuosa de la palabra lo inclinan hacia ese tipo de poetas *sagrados* que distinguiríamos de los poetas *profanadores,* pues no intenta romper con más cadenas que las aten su necesidad de expresarse en la dimensión absoluta de su sensibilidad.

Avanza, sin embargo, y esto es lo que trataremos de demostrar en estas páginas, como la hilera de hormigas que conoce, pese a su ceguera, el rastro del camino que llega a su refugio.

Avanza y profundiza. Porque también es digno señalar que cuanta más concisión, cuanta más desnudez y soltura ha ido adquiriendo su verso, ha sido igualmente capaz de descubrirnos interioridades más oscuras, pozos más sombríos, arenas movedizas menos observables que las que aparecían en sus primeros libros.

La imagen y la metáfora, el juego imaginario y la voluntad de creación verbal, que tanto existen en esta poesía, son por fortuna menos fuertes en ella que la deuda con la verdad anímica. No se utilizan con gratuidad. En el orden de jerarquías que todo autor establece, la más importante debe ser siempre la de la propia identificación con el texto que hace. Y de esto surge una trayectoria poética que ha sabido ser fiel

a sí misma a lo largo de una década, y sabe navegar con la seguridad de un artífice al que el conocimiento de los recursos literarios no ha podido ocultar la necesaria emoción de lo comunicado.

Los oscuros fuegos

Dentro de esta dualidad señalada entre los impulsos salvadores (o zonas emergentes) y los principios destructores (o zonas de inmersión), el título de este primer libro se abre a la paradoja: hay fuegos, es decir, luminosidad. Pero éstos son oscuros, es decir, carentes de luz.

El novelista Ernesto Sabato suele decir que los mejores títulos son la metáfora de su contenido. El título es aquí metáfora expresiva que plantea una doble simbolización: la del fuego, como vivencia, y la de la oscuridad, como olvido. Sólo la evocación puede reintegrar luz al fuego olvidado, pasando de la oscuridad a la existencia. El poema «Una fiel permanencia» nos ayuda a establecer esta primera clave:

Calles perdidas, vericuetos
de otros países a los que el azar
me condujo, tomaban forma antigua,
indomable esplendor.
Relojes de otras horas
marcaban los oscuros fuegos
del pasado...

La salvación por el fuego—esa fórmula de las purificaciones ibéricas, incomprensibles sin la brasa y la sangre—hace arder las llamas de la memoria, que constituye la verdadera resurrección vital. Al menos, lo que se recuerda no está del todo muerto e incluso la capacidad selectiva de nuestro olvido puede adornarlo de la mayor belleza, escondiendo otros hechos en la total inexistencia, según la propuesta de Luis Cernuda cuando hablaba de «olvidar un olvido». La vivificación de este pasado brillará en las llamas de poemas como «Igual que el primer día» o «Eres durable», pero contrapesada instantáneamente por sus réplicas oscuras, en textos *oscuros,* como «Primera ausencia» y «Si alguna vez».

A medida que el libro avanza, las referencias al placer, a la felicidad y al bienestar íntimo se van adelgazando en aumento de sus referencias opuestas. De modo que a medida que las llamas son menos apacibles porque un viento interior las incrementa, la réplica de la destrucción se hace más grave en poemas de orden y filosofía existenciales, como «Se acerca el solitario» o el situado como cierre del libro, cuyo título indica de por sí el peso de la mayor desesperanza: «Hoy es tu corazón un tanto inútil».

Pero pongamos orden al desarrollo de ambas líneas. *Los oscuros fuegos* es libro emocionante y hermoso, jalonado de noches y recuerdos que por igual nos hablan de lo recóndito, de aquello que por ser refugio personal se cree lo más próximo a uno mismo, como de lo que a nadie —incluido el poeta—pertenece. Esto posibilita un enfrentamiento constante entre la interioridad y el mundo. Y vemos así cómo la intimidad se duele al verse rodeada de lo que siéndonos ajeno hiela el caliente rumor en que nos encendíamos. De ahí que la autenticidad de la emoción se desprenda de un choque, algo así como dos máquinas de tren (nosotros y el universo) que avanzaran con progresiva velocidad en direcciones opuestas hasta que el inevitable encontronazo las destruya.

La variedad de sentimientos no tiende a la dispersión, sino que se va centrifugando. Todo confluye en un mismo hombre, a la vez que desgarrado clarificado por su confusión. El eje humano polariza esas diversas líneas, entrecruzadas y de fuerzas variables, donde se depositan los sedimentos de la poesía, que es conflictiva y nace de un planteamiento dramático, no de un raciocinio discursivo y claro. La ignorancia de todo conocimiento es la resultante virtual de este sentir apasionado y vivo:

Mas ya no sé si el tiempo
me ensombrece de súbito los ojos
o si la piel ya no recuerda el hondo
vivir. Tan solo permanezco
en la orfandad de los instantes,
pensándote, pensando
en los años sombríos que descienden
cada tarde en la luz
de esta fiel soledad definitiva.

La poesía de Justo Jorge Padrón enfrenta dualidades, contrapone experiencias. No nace de un tema único, sino que es pluridimensional. Y los efectos de algunos de sus versos son contenidos por la frontera de otros. Se establecen así frentes precisos: la intimidad y la exterioridad, el sentimiento y la razón, el olvido y la memoria, el fuego y la tiniebla. Y en esta guerra de barricadas entre lo constructivo o sedimentado y lo destructivo o aniquilador se produce una frecuente anulación sintética. El deseo de renovación personal y la «enemistad» que el poeta puede llegar a sentir hacia su propia persona o las experiencias de un pasado insatisfactorio explican el cambio de valor en algunas palabras. Eso hace que hasta las luces del alba se transfiguren, mediado el libro, en «oscuras horas», dejando un sabor de herrumbre y malestar, que nace, paradójicamente, con la irrupción del día:

Prosigues calle abajo
de espaldas a la luz que te acompaña,
tropezando con sucios perros madrugadores,
oyendo su salvaje algarabía
y el toque eléctrico de gallos
rompiendo la mañana.
Y llegas, y abres temeroso
la puerta que conoces,
y encuentras de repente tu pasado,
el familiar olor de cuanto uniste.

Por oposición de factores es por lo que aquí se está logrando el equilibrio. A estos efectos se ha construido el libro como cuatro barajas sólidas que pretendiesen iniciar un castillo en el aire. Dos de ellas, la primera y la última, son una meditación sobre la urdimbre interna, la multiplicidad de experiencias desde la que se construye la educación de nuestro ser. Son, en consecuencia, muy frecuentes las referencias al pasado, las cicatrices iniciales y las sensaciones primerizas de tristeza o de dicha. Pasado y presente se superponen igual que los brazos de un nadador de fondo, complementando así una anécdota que nace siempre de algún chispazo emocional. Se logra así, en contrapunto con las otras dos partes, aunar aspectos disímiles, en una armonía que emerge de la contradicción entre ilusiones y hechos. La cálida humanidad de estos versos es resultante de ese conflicto entre el acontecer y el ser. Lo que a uno le pasa —que es su experiencia—y lo que uno siente—que es derivado de su entidad—son, en ambos casos, concebidos desde una integración decididamente subjetiva, manifiestamente unipersonal. Y desde esta meditación interna es como se generan en Justo Jorge Padrón los elementos convertibles en sustancia poética.

Las subdivisiones centrales del libro operan, lógicamente, como los contrafuertes que sujetan su armazón externa. Se habla en ellas de los altibajos del amor—universo sometido a mareas ascendentes y descendentes en la segunda parte—o bien sobre los meses transcurridos en disciplina militar (tercera parte). En ambos casos, la sensibilidad sufre un proceso en donde se erosiona cualquier legado de esperanza por efecto de los resultados negativos. Pero si en relación con los aspectos amorosos hay flujos y reflujos—hay vivencias y olvidos, fuegos y oscuridades—, la parte tercera es unánimemente condenatoria, como expresa la cita inicial de Cesare Pavese: «No hay nada más amargo/que la inutilidad», y que sirve para ilustrar, como el poema que copiamos, la sensación que en el autor de *Los oscuros fuegos* produjo el obligatorio servicio de las armas:

PAVOROSAS SOMBRAS

La corneta
como un puño de frío
nos despoja del sueño.
Perfiles macilentos
del miedo se recortan
en la titubeante luz del alba.
Y corren, corren
las pavorosas sombras
al cónclave ordenado.
Rostros de hastío,
de silencio, forman
oscuras filas.
Y ninguna voz
rompe el hilo del viento,
sólo un chirriar de platos,
de marmitas, otorga
su triste son a un día
que nació ya sin horizontes.

El baldío tiempo vivido en esa indiferencia de los uniformes, bajo esa «parda lobo» que amenaza más que con llanto y con penalidades, con la rutina y la monotonía disciplinar, es rechazado por el poeta no como una fuerza destructora (que mientras irrumpe es algo vivo), sino como una vida que se apaga. Y difícil nos sería encontrar fuerzas de menos intensidad que las que así se describen, ahogadas de reglamentos y órdenes inútiles. Es razonable, en ese contexto, que las pasiones y los usos de la inteligencia o la imaginación se aniquilen en el anonimato de esa gimnasia de la desesperanza.

Hay, pues, dos zonas del libro en que el poeta se posee y habla de sí mismo (la primera y la cuarta) y otras dos (las centrales) en que su conciencia de la individualidad no resulta tan obvia, porque el poeta no se posee: es poseído por el amor de un ser querido o por la fuerza de un ente colectivo sin que la voluntad personal—en la medida en que el amor o el servicio patrio son una anulación—consiga dominar su circunstancia. Por eso en estas partes la llamada es más sorda, menos serena y vital, porque la lucidez tropieza contra el muro de la propia desposesión.

La unión de la primera y de la última zona del libro en una temática común es un acierto en este compendio de complementaciones. El equilibrio de lo concreto está definido y delimitado por lo abstracto—y no al revés, como el materialismo reductivo cree—, de modo que puede afirmarse que las preocupaciones de Justo Jorge Padrón son *esenciales:* tiempo, amor, fe, memoria, olvido y muerte. Aunque debe advertirse

que estas esencias no son involutivas en el marco de *Los oscuros fuegos.* No están cerradas sobre sí mismas, sino confrontadas en un vivir cotidiano que las anima de una movilidad exultante, lo mismo que una respiración, que con sólo dos movimientos repetidos da réplica permanente a su existencia.

Así es como podemos encontrar, junto al trasfondo teórico, las presencias emotivas que hacen de cada poema de *Los oscuros fuegos* un alambique de poesía y de interpretación del dolor humano.

La vivencia rehumanizadora se instala sobre lo abstracto combinándolo perpetuamente con la práctica del vivir. Los acontecimientos tienen tal importancia—ya hemos dicho que se trata de poesía de experiencia—que sólo a través de ellos se edifica la construcción del pensamiento. Y este ir de lo particular a lo general hace que fuente y cántaro establezcan un diálogo que si ha de quebrarse será, sin duda, en el camino, pero no en las despensas de la casa.

Quizá por esto la poesía de Justo Jorge Padrón está dotada de una difícil cualidad: es amena. No se trata de que divierta, sino de que atrae. *Sabe pensar mientras actúa.* Cualidad ésta ignorada por muchos y hasta excelentes poetas que se mueven en el campo exclusivo de la teoría, y en donde es tan posible gozar el placer de sus guisos, abundantemente densos, como sufrir su indigestión.

Pero quiero aclarar que esta manera de sugerir los hechos no equivale a falta de hondura, sino a diversidad de registros. El asunto de los poemas y su tratamiento es lo que cambia. No así el enfoque del libro, que es unitario. La gravedad del tono elegíaco y la altura de su meditación hacen que estos fuegos oscuros—que tantas cosas clarifican insospechadamente—estén lejos de ser los movedizos fuegos fatuos con los que uno se aterra, pero que ni calientan ni dan luz.

La sencillez del lenguaje, la serenidad del ritmo y su fluidez musical son otras ayudas complementarias en esta importante y honda radiografía del mundo experiencial del autor. La paridad del equilibrio entre lo elevado y lo hundido, lo emergente y lo subyacente, no queda oculto así bajo caparazones innecesarios de logomaquia. La poesía de Justo Jorge Padrón aparece desde este primer momento como nacida de su necesidad, sobrándole los aderezos envolventes. Lo que se comunica en ella es un ser que, por excesivo que parezca, es siempre imprescindible. De ahí que en este libro, donde la participación al lector es tan abierta como íntima, hayan llegado a iluminarse hasta los fuegos más oscuros.

Si *Los oscuros fuegos* mantenían un equilibrio entre la poesía emergente y los principios de destrucción internos, *Mar de la noche* da amplio campo a los segundos haciendo que se prolongue el descenso hacia las mayores honduras psicológicas.

Como experiencia vivencial, *Mar de la noche* es el inicio de un fracaso. Su aportación constituye una revelación intensa y conmovedora sobre el mundo de lo pasional.

Pasión de vida y aferramiento sin límites al acto de revivir con el deseo y el recuerdo de la desesperación. Es más la presencia del fuego como existir, que de la oscuridad como olvido. Y si algo quiere olvidarse es el bagaje de sentimientos mezquinos que acompaña al vivir. Por eso precisamente se inicia con una poética que tiene casi todo su peso en la ética de la redención de los sentimientos negativos.

Dejando atrás el peso del rencor,
de cuanta bosca herencia
recibí de la vida, sostenido
por un limpio y oscuro
destino inaplazable,
con los ojos de acero del amor,
la compañía lenta del silencio,
doy armazón a la palabra,
prendiéndome al misterio
de su sentir sonoro.

La depuración de sentimientos es, como el poeta reclama, un algo intencional. Se desea una escritura limpia y descargada del peso que el odio o la miseria de los acontecimientos hayan podido dejar sobre su persona, pero sin prescindir por ello de la pasión cordial.

El libro es la biografía de esta pasión cordial, que se convierte en instigadora e investigadora de su ser subterráneo. Frente al deseo de luminosidad no es extraño que dicha pasión se rebele y no acepte en ocasiones los límites que la ética y el bien querer del poeta desean imponerle. La barrera de la contención desde la pugna hostil de la ansiedad queda frecuentemente rota. Las fieras indomables del sentimiento andan bien sueltas en la espesura de estos versos. Por ello este mar, igual que «el fuego oscuro», es mar de la noche.

El reflejo de esta situación viene dado en no pocos poemas; quizá «Frío brumoso» y «Cruzo las noches» sean los que mejor lo evidencian. El poeta se declara «extraviado por lentas madrugadas»..., «tatuado por una cicatriz invisible».

Aunque algunos versos poderosos alumbren las tinieblas, desde las

que nace esta experiencia destructora, la marea inevitablemente refluye a su matriz: a la velada fuerza del inconsciente. El mundo interior queda abrazado por la palabra y soterrado tras ella, pero el aprendizaje del buen lector de poesía sabe encontrarlo poema tras poema. Ahondando en su penumbra, «brumoso, pero sondeable», el fuego de Justo Jorge Padrón es en este libro más penetrante e incendiario. El mar, de noche, arde. Arde el mar, pero no con el estallido estético de los vocablos de Pedro Giner Ferrer, sino con la carga prieta que da la densidad. Un aliento de tarea desesperadamente inútil que produce el cansancio de la convivencia con los demás, o para decirlo con palabras del propio autor, «un silbo inútil perdido y buscado estérilmente/en este corazón que no ve nada».

Su poesía se transforma tras esto en un humo espeso, que amplifican hogueras interiores, hacia las que difícilmente se abre paso el esfuerzo del poeta, aun contando con el magnífico equipaje de su arsenal expresivo. La segunda fragmentación tiende a potenciar esta zona de pasionalidad no contenida que todo libro conlleva. Un título es suficientemente expresivo: «La ola ardiente te arrastra». En él se encuentran las certidumbres de toda la contaminación, que acaba por mancillar hasta los más nobles deseos y los mejores sentimientos. La pugna será, por tanto, cómo hacer prevalecer a estos segundos sobre los primeros, cómo luchar con la ambición de muerte que rodea no sólo por fuera, sino también por dentro, las ilusiones del poeta.

Desde aquí encontraremos una constante afirmación de las propias creencias. El acto de la lucha es defensivo y agresivo a la vez, y aunque el poeta se pone siempre del lado de lo que hemos dado en llamar *poesía salvadora,* la presencia del hundimiento vital es en el libro permanente. Se trata de indagar como en un psicoanálisis, en esa penumbra de nuestros inconscientes más sombríos, para llegar al fondo de la zona desértica, del íntimo aliento que desde algún lugar impenetrable nos hace palpitar. De todo ello se deduce que el libro tiende no a una biografía de los hechos, *sino a una biografía de los sentimientos, surgidos de los hechos.*

Lo que cabe buscar en esta biografía es el rastro de la vida, el proceso que la explica. Y como todo proceso de autentificación, no hay más remedio que liberar los demonios interiores, darles cabida en el marco de la presencia visible. El debate entre ellos y la generosidad, la entrega a la amistad y al amor, es sucesivamente ganado y perdido en este mar nocturno. Lo que aparece, sin embargo, de una manera inexcusable es que el esfuerzo de vivir conduce progresivamente al autor a esa soledad intangible que se aproxima a la derrota. Quizá poemas como «El venci-

do» y «El silencio» ilustren con el necesario dramatismo esta situación cuando Justo Jorge declara «su aceptación del mundo»...

pues cabe que la vida
tan sólo es un fugaz presentimiento
de la muerte y la nada.

La ira, la autodestrucción, se impregnan cada vez más de los enigmas vivenciales. Todo lo que se pretendía fingir u ocultar puede llegar a ser adivinado en el silencio de estos versos. En ellos se constata la presencia del Tanatos y el Eros, lo patético y lo obsesivo. Toda la complejidad del morbo que aquí no se haya contreñido, por las fronteras intelectuales. El sufrimiento se hace cuerpo con la oscura carne interna, y con ella ha escogido la palabra, como el mejor refugio ante los parciales desmoronamientos. Testimonio de ello lo da el último poema de esta parte: «Con la misma locura», que explica con la razón del desamor—en una impresionante e implacable lucidez de la erosión afectiva—las claves de esos descensos espirituales.

La tercera parte es más variada y tiende hacia la salvación, por esperanza o por afecto, de esa poesía submarina y hundida. Aquí se nos revela el rostro de un hombre sin disfraz. La anécdota se ensancha y se universaliza para encontrar el dato del contexto. Estamos otra vez en superficie. Podemos respirar, aunque con la sensación del ahogo de quien ha estado a punto de estallar, en el lecho del mar nocturno. Somos, en versos del autor, «como alguien que surge de un otoño» y lleva todavía la sensación de humedad y de frío. Pero ahora, en la tierra libre de esta tercera parte, encontramos los nombres, lugares y elementos que proporcionan al poeta la salvación de sus vivencias.

Los recursos para llegar a este rescate de lo personal radican en apoyarse plenamente en la identidad que los poemas han ido manifestando en las dos partes previas. Un solo «yo» adquiere así el protagonismo de lo negativo y lo positivo, el ser que vive y el que relata. De modo que *Mar de la noche* sigue la línea de la crónica directa, y a través de ella llega el lector a darse cuenta de la posibilidad de impersonalizar lo que aquí tiene el tono de biografía pasional. Después de la lectura de este canto personalizado es una voz unánime la que se percibe, pues nada se nos ha contado que no pertenezca al conjunto, en su ser y en su querer ser, de todos los entes humanos. En ello radica el milagro de comunicación de la palabra que surge de toda verdadera poesía.

Enunciar, tras este bosquejo general, los hallazgos poema por poema de un libro tan completo sería, a mi entender, una manera torpe

de cansar al lector con una larga lista de aciertos que su evidencia hace innecesaria. Diremos únicamente que la titulación de los poemas responde, como ya es habitual en Justo Jorge Padrón, a la metáfora de sus contenidos. E igualmente que su línea de sencillez espontánea y segura, se ha adornado de un bagaje estilístico de mayores vuelos. La propiedad de los adjetivos y el gusto por una sustantivación que ejerza el prestigio de la naturaleza son también notas destacables en el comportamiento estético de *Mar de la noche.*

Un hecho, en cambio, nos parece imprescindible para englobar estas consideraciones sobre los poemas. Se trata de destacar que pese a una constante argumental y definitoria, *Mar de la noche* marca una mayor tendencia hacia lo irracional. No hemos llegado todavía al desbordamiento patético de los poemas visionarios, que es patrimonio de *Los círculos del infierno,* pero sí hemos arribado a un quehacer poético donde lo onírico cobra su frecuente tributo. Véanse si no esos poemas como «Rodeado de ojos» y «Abandonado al viento», donde se roza la imaginería de lo surrealista, tocada del temblor de un misterio que se aproxima a lo temible.

El desafío de la lectura, gracias al entramado cada vez más competente del artificio técnico, adquiere un interés acentuado. El debate entre lo emergente y lo sumergido, nos permite apropiarnos de esa psicología diversa que nos dona el poeta, como enriquecimiento de nuestro propio mundo. En ese mérito irrebatible, la poesía de Justo Jorge Padrón nos llama, con su ámbito oscuro, desde el oleaje de su *Mar de la noche.*

Los círculos del infierno

Los méritos sobradamente reconocidos que la crítica ha otorgado a este libro, así como el prestigio de sus premios literarios (Premio Bienal de la Asociación de Escritores Suecos y Premio Fastenrath de la Real Academia Española de la Lengua), lo convierten en uno de los textos más ilustres de la actual poesía española.

Los círculos del infierno significan fundamentalmente la exteriorización abierta y dramática de una crisis. En ellos podemos encontrar una de las poesías más desgarradas y vibrantes de la lírica española.

Si hubiera que buscar un calificativo que reseñase la totalidad del texto, quizá el más apropiado fuese el de que se trata de una *poesía heroica.* Y esto se dice así porque en la lucha tradicional entre lo hundido y lo emergente, el poeta adquiere una categoría prometeica al

enfrentarse desnudamente con todo el peso vicioso de lo autodestructivo.

Los círculos del infierno es, por tanto, una continuación de los poemas más amargos y desolados de *Mar de la noche.* Pero también es su réplica, puesto que aquí no aparecen las instancias salvadoras que tan oportunamente rescataban en *Mar de la noche* al poeta de su pesimismo desintegrador.

Como continuación de su lírica precedente podremos hablar del mundo temático subjetivo, de la etiología del amor, del choque brutal con sus semejantes y contra su mundo. Pero igualmente deberemos señalar una bifurcación de objetivos, que mientras en *Los oscuros fuegos* o en *Mar de la noche* se esforzaba en la salvación del poeta, se sumerge aquí íntegramente en el afán por su liquidación personal.

Para señalar la importancia de esta obra deberemos referirnos a dos acontecimientos nuevos en la poesía de Justo Jorge. El primero es la concepción global del libro como un universo plenamente cerrado, que se atañe a describir la desesperación. El segundo, la presencia de poemas integralmente visionarios, que comportan un cambio estilístico muy perceptible en los valores sustentados con anterioridad por su poesía.

Refiriéndonos a la concepción global, tenemos que señalar que *Los círculos del infierno* se origina como un proyecto ambicioso. Al igual que ocurría en *Los oscuros fuegos,* el índice del libro consta de cuatro partes: 1) Mutaciones. 2) Las visiones. 3) Infierno en la tierra. 4) Los laberintos. Pero a diferencia del libro anterior, no existe aquí ninguna estructura paralelística, sio un ahondamiento cada vez más profundo en ese infierno interior de cuyo fuego se nutren todos estos versos.

E igualmente desde el punto de vista estilístico los poemas se han prolongado, se han enrarecido, se han desnificado para dar la medida épica de las convulsiones que afectan al desarrollo anímico de su protagonista.

La parte de «Mutaciones» es un correlato de la «Metamorfosis» kafkiana. Distintos animales o distintas formas de un solo y destructivo animal nos son descritas y explicadas. Que lo fundamental es la poesía hundida lo explicita con íntegra evidencia el poema titulado «Autofagia», en donde destructor y destruido resultan ser el mismo e idéntico animal, que vuelve su cabeza sobre sí mismo y «empezó a devorarme, devorándose». Esta parte de las «Mutaciones» concluye con un poema estremecedor, que relata la pérdida de sensibilidad a que se ve abocado el poeta y que es sentida como la más terrorífica de todas sus posibles destrucciones. Lo temible aquí no son los dolores que se sientan, sino la posibilidad de no llegar a sentirlos, que para un hombre de corazón es, sin duda, la circunstancia más estremecedora.

Desde esta perspectiva heroica, como hemos señalado, es como creo que deberían leerse los siguientes versos:

Apenas siento ahora
la débil persistencia de la luz,
y un extraño cansancio,
y un poderoso peso,
y una inmovilidad inextinguible
me dicen más que todas las palabras:
ya soy un mineral.

La desolación se profundiza en la zona de las visiones, puesto que las transformaciones zoomórficas del primer apartado, aunque temibles, tienen a la vez un componente distanciador, ya que en ellas es más fácil contemplar un monstruo que sufre, que un hombre que sufre. «Las visiones», en cambio, nos muestran a alguien que, como nosotros, lamenta un acontecer abrumador con el aspecto físico de nuestro igual. Se explican así las frases de Arthur Lundkvist cuando dice en el prólogo: «Es imposible distinguir aquí una desgracia individual o colectiva. La soledad y el abandono, el riesgo y la desolación, es tanto la de él como la de cada persona consciente y sensible. Tenazmente perforando penetra en poema tras poema con el núcleo de su experiencia».

Esta segunda parte se muestra prolífica en concepciones visionarias e igualmente feraz en el manejo de su simbología. Se inicia con un texto condenatorio de la condición humana, titulado «Y si Dios se cansara de nosotros», que es el menos simbólico y visionario de ellos, pero inmediatamente, en «La ciudad de la muerte», se crea la matriz en donde encajan, una tras otra, las visiones estremecedoras de su universo onírico. La acentuación es progresiva y los hallazgos cada vez más intensos. Especialmente feliz me parece la reversión del mito de Midas, en el poema «En la sala circular», que Justo Jorge Padrón imagina como un rey desdichado que todo lo convierte no en oro, sino en tinieblas. Su conversión final será un humo negro—otra vez el reino del olvido convertido en oscuridad—, «como los párpados cerrados de las piedras». En el único poema donde el aire se hace respirable y posee valor de ensoñación, pero no de pesadilla, es en «El sueño del regreso a la infancia». Pero tras este respiro—único rescate del enfangamiento submarino—vuelve a bucearse entre tierras ardientes y lunas amarillas. Justo Jorge Padrón se desparrama y se desborda con la ebriedad de quien descubre el universo del mal y se encadena inevitablemente a sus múltiples enemigos. La imaginación se convierte así en algo alucinante, que nos repite una vez tras otra la pesadilla inagotable de nuestra destrucción.

El poema «El cadáver nos remite a una concepción letal de la propia existencia (ya en *Mar de la noche* se anunciaba una visión pareja: «¿Estáis aquí?/Estamos muertos, dije ensombrecido»). Pero lo angustioso en *Los círculos del infierno* es que el muerto encuentra aquí una sofocante complacencia, en la humedad y en el silencio que le rodean en su morir en vida.

Justo Jorge Padrón se debate no con la lucha salvadora de antaño, sino con el reto de saber hasta qué honduras puede penetrar con los recursos de una imaginación que se obstina en describir lo más desesperado de sí mismo: «me extiendo en la total ausencia de la vida,/ fondeado, enterrado, transformado/en la eternidad muerta».

La radicalización comporta lógicamente una presencia de lo irracional, que se hace invasora. Justo Jorge Padrón aproxima sus visiones al universo de la locura como a un camino que siente las irresistibles tentaciones de la víctima.

En esa misma línea descriptiva se mueve la tercera parte—«Infierno en la tierra»—, en donde se conciencia que el infierno es dantesco, es la repetición en un múltiple espejo de la imagen propia. Esta multiplicación del yo condiciona un paroxismo de auto-odio y de aniquilación, que convierte la frase sartiana «el infierno son los otros», en la quizá más apropiada «el infierno soy yo, que soy todos los otros».

La personalización de lo infernal se hace absoluta. Aquí vuelven a ser, como en *Mar de la noche,* los acontecimientos cotidianos, y frecuentemente los de índole amorosa, quienes producen un hastío de vivir, un reconocimiento de la brutalidad de la existencia, sentido como una realidad diabólica. El texto titulado «Oficio de venganza» nos sitúa en esta dimensión de enfrentamientos corrosivos entre personas cuya relación primitiva era hondamente amorosa. La transformación del afecto en crueldad y destrucción de los dos seres consterna al narrador y se extiende a todo su entorno, que forma como un sistema planetario de decepciones y ruinas circundando el gran planeta del fracaso de la relación cotidiana. «En la casa vacía» muestra la culminación de ese sentimiento:

> «... Sombras intermitentes atraviesan el aire de la cama en penumbra. Sólo el miedo y el dolor me acompañan en la casa vacía. Chilla perdido un pájaro como un niño perdido...»

Las visiones alucinatorias han cedido el paso a la descripción de los elementos que las corporizan. De algún modo esta tercera parte es la más humana y aquella en la que más directamente se manifiesta la subjetividad, que no necesita aquí el acopio de imaginación y fantasía que acompaña a las dos partes iniciales del libro.

Justo Jorge Padrón es bien consciente de ese proceso humanizador y lo explicita en el poema último de este apartado. «Aviso al caminante» habla de un reconocimiento de la condición de su especie. Todas las deficiencias e incapacidades de que se queja el autor tienen su origen en una limitación que nos es común a todos. Y asimismo puede afirmarse que todo el afán de lucha, toda la irrenunciable capacidad de enfrentamiento con las fuerzas sombrías de su interioridad, proceden igualmente de su condición humana.

La voluntad de enfrentarse y reavivar la conducta emergente, que le lleve a una definitiva autoafirmación, pese a todos los condicionamientos en contra, está expresada en los siguientes versos:

... ...
recuerda que aunque sea
con el ojo derecho
o con la mano izquierda
o con lo que te quede de tus miembros,
seguirás adelante
y lucharás con toda tu ceguera
aunque nada más sea para sobrevivir
porque eres sólo un hombre.

Es en esta tercera zona del libro donde más brillantemente se enlaza con las aportaciones realizadas por la poesía de sus anteriores libros. Aquí se reconocen las voces personales y las derivaciones temáticas existentes en *Los oscuros fuegos* y en *Mar de la noche*. Pero, sin duda, la conclusión de *Los círculos del infierno* requería (dada la importancia de sus ampliaciones temáticas y de su originalidad estilística), de una dimensión de vuelos más exaltados. Por eso es coherente dar a esta sinfonía del frenesí y el terror un final majestuoso. A esto se dedica el cuarto apartado, cuyos poemas recobran el universo de lo visionario y el aliento sonoro de los comienzos del libro. Los poemas «Hielo y abismo tienen los espejos», «El llanto» y «El túnel» son como pesadillas de un imaginativo Edgar Allan Poe que hubiese alucinado su aliento terrorífico al lado del poeta. Entre estos poemas, quizá «El túnel» sea el más simbólico y el que mejor refleja la prisión en la que todo hombre, al intentar salvarse, se precipita:

Su cuerpo es cuarteado, disgregado
por el continuo espasmo del dolor.
Y aquel fondo de túnel cede y se precipita
y un vendaval de arañas va cayendo
y cayendo, agobiante y sucesivo
por aquel corredor cubierto de arañas
que le acompañarán, que le acompañan siempre
y que ya son sus ojos, su estómago, su voz.

El último poema, «Ningún ruido, ningún silencio», produce la sensación relajante de haber salido de un universo de gritos a una ensenada de calma. Pero a la vez, esa calma es expresiva de todo el universo interior, en donde la enumeración de lo negativo deja su persistencia. La sensación de que el puerto es la nada, tras un viaje cuajado de tormentos, no puede ser más desoladora. Parece como si la misma respuesta a lo anterior hubiese quedado muda y la voz de protesta careciera de fuerzas para continuarse:

... ningún ruido, ningún signo,
ninguna voz, ningún silencio,
busco el grito en mi corazón,
lo estoy buscando en vano.

El conjunto del libro, nacido del dolor, impresiona por su capacidad constante de pasar de un grito a otro, sin dar respiro al lector en la acumulación de todo el patetismo inserto en cada poema. Quien lee estas páginas se siente atravesado por una múltiple proliferación de agujas que le incomodan, le pinchan, hasta la exacerbación de sus nervios. No se trata de una lectura cómoda (ninguna exaltación lo es), pero su incomodidad sí es vivificante porque va acompañada del prestigio del dolor, al que se unen los méritos de una remarcable capacidad expresiva.

Su construcción épica, su innegable talento innovador, el trabajo estilístico y el esfuerzo morfosintáctico que se perciben en *Los círculos del infierno* bastarían para considerarlo un libro de resonancias personalísimas en el panorama de la lírica más actual. Pero su auténtico mérito, a mi modo de ver, consiste en historizar una experiencia interna con la validez de convertirla en la biografía de los sentimientos más acuciantes del siglo XX. Haber sabido enfrentarse a este caos colectivo desde la experiencia del sufrimiento personal es lo que me permite considerar justa la calificación de estos textos como «poesía heroica».

El abedul en llamas

La crítica ha visto con acierto que la primera etapa de la producción lírica de Justo Jorge Padrón se culminaba en *Los círculos del infierno.* Este libro, junto a *Los oscuros fuegos* y *Mar de la noche,* forma una trilogía interpretativa del dolor y de las muchas sabidurías que conlleva. Pero si *Los oscuros fuegos,* como señalamos al principio del trabajo, era un libro donde la esperanza, el amor y la memoria de la felicidad convivían con sus contrapartidas experienciales, *Mar de la noche* angostaba ese camino sumergiéndolo en lo que venimos llamando impulsos

destructores. Lo patético y lo desgarrado se sobreponían a partir de entonces hasta llegar a un clima existencial y agónico, que se expresaba en *Los círculos del infierno.*

Los círculos del infierno entroncaban en buena ley con una línea tremendista de la poesía española. Y razón tiene Luis Jiménez Martos cuando, a niveles asociativos, lo relaciona con la poesía de Dámaso Alonso (Luis Jiménez Martos, *Estafeta Literaria,* 15 abril 1976, pág. 2435). Pero esta asociación debe ser interpretada en los límites de su condición temática, porque los aspectos de interpretación textual hacen de *Los círculos del infierno* un libro ampliamente renovador del sentido de lo agónicamente obsesivo.

Esta trilogía iba a convertirse con *Los círculos del infierno* en un tormento luciferino, desgarrado y dantesco, que llegado a su clímax torturante quedaba, como dijo Vicente Aleixandre, «grandioso, concluso y sin salida».

El abedul en llamas recupera la zona emergente, luminosa y solar de la poesía de Justo Jorge Padrón. Se cierran las derivaciones reiterativas a que hubiera llevado una continuación de la línea autodestructiva para darnos una fórmula de sensibilidad, que nos retraiga a la belleza natural de la que hace acopio el poeta.

El entorno de significaciones e interpretaciones de *El abedul en llamas* puede generalizarse en una valoración nueva del placer de vivir. Los sentimientos estimativos de la belleza, del paisaje y del propio yo vuelven a hacer presencia reavivando su existencia inicial, perdida tras *Mar de la noche.*

El abedul en llamas es un libro cálido y sereno. Su punto de partida es un lenguaje sencillo, que trata de concatenar con precisión las palabras y los acontecimientos, remitiéndonos a una poesía limpia, translúcida, que recoge el legado lírico de los autores más prestigiosos de la generación del 27.

Diremos, para empezar, que *El abedul en llamas* se inicia con un prólogo de Luis Rosales, en donde escueta y decididamente se sientan las bases de una concepción global del libro. Rosales dice: «Este poema es un ser vivo..., *todos sus versos surgen de modo necesario y están íntimamente relacionados.* Son las ramas de un árbol. No aspiran a la perfección, sino a la plenitud». Nada podrá decir este crítico que supere las espléndidas palabras de Luis Rosales. La tarea será más bien encontrar la medida ejemplificadora que nos confirma estas frases.

Y ejemplos hallaremos no pocos. El libro habla, en su primera parte, del fuego, el aire y la tierra. Pero un poema concreto, titulado «El agua», nos lleva a la consideración inmediata de Luis Rosales: «todos sus versos surgen de modo necesario», puesto que la palabra de Justo Jorge

Padrón se hace con *El abedul en llamas* definitivamente precisa. El poema citado empieza así: «es que la oigo crecer en surtidores». No se dice qué se oye porque es *innecesario.* Nada raro hasta aquí, pues la elisión es propia hasta de los poetas menos inteligentes—y hay elididos que prueban en sí mismos falta de inteligencia—; pero la cosa adquiere otro carácter cuando a lo largo de la totalidad del texto para nada se insiste en el vocablo agua, sino a través de metáforas e imágenes que la convierten sucesivamente en «una prisa blanca», unas «alas transparentes», un «alegre sonar de lo inmutable», una «calmada sed» y un «cuerpo de espuma».

Si, como afirmaba Rilke, ser poeta es odiar lo impreciso, la clave de estos versos radicará en la precisión. Justo Jorge ha acendrado lo mejor de su poesía sin relieves enfáticos para ceñirse más plenamente al tema. El poema «Amanecer» nos ilustra sobre algo muy querido del poeta: la función de la luz, y es en su parte intermedia, sobre todo, un modelo de síntesis:

Oleaje radiante
alzado por la brisa.

Matinal nacimiento
del color en lo azul.

Como entre un espejismo
el aire se ilumina.

Zafiro. Perspectiva
perfecta de lo puro

en el aura del sol.
Sueño. Obsesión desnuda.

La luz, «la mirada de lo que existe», como la llama el poeta, queda aquí reflejada, puesto que todas las palabras nos remiten a un punto de color. Lo puro, lo desnudo, lo perfecto: he ahí la definición en su objetividad precisa.

Los poemas más hermosos de *El abedul en llamas* se sitúan, a mi modo de ver, en la amplia zona central de la primera parte. Todos ellos están sellados por ese mismo lacre de calidades sólidas: «Un instante del bosque», «El aire ensimismado del hastío», «Verdad de la belleza» y «El abedul»—tallo de luz en fuga/entre una lenta red de mariposas—. De todos ellos pudiera sacar el lector industrioso buenos modales literarios para hacer su palabra más idónea y su gramática más exacta, que son cosas de las que anda muy necesitada la joven poesía. Y avanzando en el tema podemos remitirnos a otro texto que es, íntegro, un modo de escritura sugerente en cuya precisión se observa la calidad poética. Dice así:

El ánade silvestre
despliega su presencia de colores
y se desliza en la verdad solemne
del lago. Abren las aguas sus anillos
azules y rodean
la alegría del ave con un son
casi inaudible, como si temiera
sobresaltarle entre su terso pliegue.
El ánade recoge el iris del ocaso,
atiende sólo a su nadar altivo.
Lejos de la mirada de aquel hombre,
no puede imaginarse que es también
una insignificante referencia de luz
en un día sagrado del verano.

El poema se titula «En un día sagrado del verano». Difícil será dar más en menos versos. No es cosa de entretenerse juzgando los aciertos descriptivos de su primera parte. Vayamos a la anécdota: alguien observa a un ánade que no tiene conciencia de sí mismo. ¿Y quién es ese observador?: un hombre. Es decir, «también una insignificante referencia de luz». Es todo. La traslación del significado del poema se deja al arbitrio del lector por «innecesaria». Es decir, por no poética.

Este amor a lo preciso va a seguir produciéndose de igual manera en la segunda parte del libro: «Hojas de la memoria». Nieves y soles, inviernos y lejanas tundras, nos han ido anunciando los elementos contrapuestos que se enfrentan en el ánimo del poeta. Reminiscencias submarinas y presencias emergentes, atracción por el Norte y memoria del Sur, lo helado y lo luminoso. Temas no originales y que carecerían del interés que tienen si no fuese una voz notablemente más precisa—y poética—de lo normal quien los está transmitiendo.

«Frío del Norte», «Extranjero» y «Escandinavia» son poemas logrados en la palabra y en el sentimiento. Pero Justo Jorge Padrón es, a su modo, un poeta igualmente de la visión y de la idea. Dos piezas son demostrativas de este impulso teórico: «El poeta», que es quien elige un adverso destino—el fracaso y la llama—, y aún más, «El domador», no en vano dedicado a Octavio Paz, que acaba por establecer una innegable formulación poética:

Todos los animales del lenguaje,
luciendo su esplendor,
haciéndose horizonte, llama, vuelo, existencia,
desatada belleza y poderío
ante la azul mirada de su dueño.

Sin domesticar el lenguaje, sin hacerlo preciso en su belleza, no existe—ni hay voluntad para ello—la verdadera poesía.

Que la precisión se ha logrado más que nunca en este libro, y con ella, el entronque entre el lenguaje textual y realidad poética, me parece probado para cualquier entendedor de buena fe. Y si aportar una prueba concluyente es necesario en cualquier juicio, aportaré esa prueba con el poema «Candelabros del invierno», cuya descripción es modélica en su género de exactitud verbal:

Allí estaban cantando en los extremos de la mesa
melodías de amor contra el invierno.

Tenían cinco brazos, cinco sueños de plata
que firmes sostenían la melena
desplegada y ardiente de los dioses.

Permanecer junto a ellos
era estar a la sombra de la magia.

Y la conversación crecía más viva,
más sutil el silencio.

En el poeta dual que es Justo Jorge Padrón, el canon clásico se ha impuesto por esta vez a la expresión romántica. La serenidad a la autodestrucción. El equilibrio al desbordamiento. Y la contribución de *El abedul en llamas* es bien notable en este sentido. Puesto que el libro adquiere su plenitud en la perfección, y su perfección en la plenitud. No por evidenciar una belleza ni tampoco por ocultarla, sino por darle la dimensión que aquélla requería. Y por cumplir ese lema rilkeano de odiar a lo impreciso que es la constatación incuestionable de su palabra poética.

OTESNITA

Otesnita es la culminación de este pentateuco que Justo Jorge ha dejado en su primera década de aparición en la poesía española.

¿Cómo, en la historia plenamente consciente de su obra, ha surgido *Otesnita?* Sin duda, de un impulso irrefrenable, de una crisis profunda que interrumpe un período de felicidad y serenidad—un verdadero interregno—, que había surgido desde *El abedul en llamas. Otesnita* es la culminación de esa alegría para abocarse luego en la angustia doliente que de modo paralelo es siempre el otro modo de cantar de Justo Jorge Padrón.

Pero *Otesnita* no posee la misma desesperación doliente que aparecía en los *Círculos del infierno.* La índole del malestar, aunque surgida de situaciones similares, es de distinto signo. *Otesnita* posee el canon,

la dignidad y la reserva que son propias de quien sabe sufrir sin desbordarse. Y en esa contención, tan rica de matices («arder en la pasión sin desvelarla/es del poeta el verdadero oficio», dijo Villamediana), está la clave de su validez como experiencia literaria, que no trata únicamente de expresar una emoción, sino de comunicarla: de que el receptor se sienta expresado en los versos, que hacen papel de escaparate, vitrina de muestreo, de lo que son—en la trastienda—los sentimientos del hombre y sus interpretaciones literarias.

Otesnita, como resultado de esa concreta meditación sobre el amor y sus ruinas (la gloriosa humareda en que nos convierte y el estallido, como de cañas secas, que provoca), es un libro de difícil belleza por su equilibrio entre lo emocional—y conmovido—y lo emotivo—o capaz de conmover—. Pero es precisamente este equilibrio entre sus alternativas lo que constituye su don poético y donde se encierran las bases lógicas que son sustrato de estos versos.

Con una estructura bimembre, el poemario se ha concebido en dos partes precisas: dicha y gozo del amor, que continúa la línea emergente de *El abedul en llamas* con un nuevo énfasis, y pérdida y desolación en el desamor, que hunde otra vez la poesía de Justo Jorge en sus notas más desesperadas e inmersas.

Ambos bloques se ajustan a los alcances de su significado, el primero, «luminoso», apenas interrumpido por las nubes furtivas de los presentimientos; el segundo, «apagado», a modo de una elegía que nos transmite un universo en sombras.

Como el lector observará, hay una recurrencia a las bases tradicionales que el poeta utiliza para su concepción dual de la alegría y la desdicha, como polos entre los cuales hace oscilar su obra como un péndulo.

Pero tras esta simbología perceptible, las claves del libro no se empecinan en crear falsos misterios. Al contrario, hay un esfuerzo por buscar, en una transmisión casi directa del mensaje, la solidaridad de aquel a quien se habla.

El mensaje directo de este poemario amoroso es la historia de una resurrección sentimental, en donde la creencia en el amor se va posesionando como un engaño conocido del autor, que nos lo relata con la claridad de asumirlo en primera persona.

Progresivamente vemos nacer el entusiasmo y la dicha, que van corporizándose y haciéndose reales en la entrega que presupone el sentimiento. Los poemas «Nocturno» y «Tu nombre» nos van proporcionando significados íntimos, transferencias sencillas que quedan a manera de un secreto entreabierto para el lector.

Interesante en este proceso es el poema «Gacela de agua», porque se narra en varias pautas la reconversión hacia las fuerzas últimas de la

naturaleza. Aquí, como una fuerza de los elementales, se transformará la impresión sensorial del mundo externo, que va a pasar de ser una «prisión de piedra» a un «fanal llameante». El descubrimiento de otra realidad, por vía de *otros sentimientos sobre la realidad,* da la medida del poder de evocación que tiene el sentimiento. Es más, asistiremos a la conversión de esos sentimientos en la realidad misma, como al final del poema se nos ha de entender con el cambio de ritmo del último verso: «tú, planeta único y azul, mundo mío».

Para que el proceso de totalización sea absoluto hasta el propio yo se integra en él, es decir, que esa realidad—mundo mío—absorbe también al poeta, sometiéndose éste a su cosmología. «Soy parte de tu luz estremecida», dice el autor anulándose como individualidad para convertirse en significación unitaria con el ser amado («Tu presencia»).

Si hasta aquí el amor ha carecido de sensualidad y se ha mantenido en los términos de una fusión espiritual, en «Dos alas del aire» empieza a corporizarse. Las emociones íntimas se traducen en emociones sensoriales, y éstas revierten en una relación sexualizada. La transferencia de un cuerpo a otro adquiere el rango de una expectativa próxima a realizarse. La entrega y persuasión de la carne, las descripciones físicas, dominan esta zona del libro, que ofrece pormenorizaciones sobre las realidades del amor material.

La sexualización total llega en «Unidad en el fuego». Las palabras, incluso si son deliberadamente sutiles, difícilmente engañan a un siglo de la invención del psicoanálisis. La antorcha, símbolo fálico por excelencia en un poeta del fuego, impone leyes que se realizan a través de lo erótico. Pero debe advertirse que Justo Jorge no es un poeta fácil ni festivo. El sexo se convierte en un instrumento de placer, pero a la vez en una hermenéutica, en un intento de comprensión de su significado.

Todo ello gravita sobre los textos posteriores, los poemas de aquí en adelante son una prospección de un futuro que se adivina desamparadamente trágico. En dos ocasiones, cuando menos, se cuestiona esta actitud premonitoria: «Cuando no estás conmigo» y «Sentido del vivir». En ambos se contempla la imposibilidad de sostener una dicha estática que se contempla amenazada.

Y, efectivamente, es la amenaza quien se impone. Soñador al cabo, el poeta es obligado a despertarse violentamente de sus ilusiones. El barro sigue a la arena, como a los fuegos la ceniza. Y entramos así en esa segunda parte, «El desamor», «La ausencia», que es el reverso desmitificador de la primera.

No será, sin embargo, únicamente de desengaños de lo que va a nutrirse este bloque de muerte. Existirán, además, conceptos más profundos, indagaciones filosóficas.

La hondura de este apartado se consigue porque en el dolor es más frecuente y honda la reflexión de lo que comúnmente es en la dicha. Y ello obliga al poeta a la reconversión de esa realidad imaginaria de la que hablábamos antes. De modo que *la verdad* retorna a ser *mentira* y el amor se transforma en nostalgia. Cambios cuya misión es desandar el camino emprendido en la primera parte.

El tono elegíaco impone sus leyes inexorables. El sentimiento se hace acompañar de una reflexión que aquilata los valores éticos. La formulación no es solamente sentida, sino además escrutadora y atenta. Lo que permite la aceptación de la pobre miseria de los hechos que nos responde con la experiencia humana.

Aprender esta lección no quita un ápice al riesgo del poeta en su manera de haberla intentado. Y aunque el componente amoroso siga siendo fundamental, el amor es ya aquí contemplado como una meta inasequible.

Y puesto que esa meta nos recuerda tantos mitos antiguos (el de Anteo en su lucha con Hércules, el de Sísifo recogiendo la piedra o el de Tántalo y sus manzanas gongorinas), el autor lo resuelve también míticamente. En el poema «Amor de plenitud» imagina en un sueño conservar el antiguo poder de la unidad carnal y psíquica. Así, una *verdad fictiva,* se adueña de la *verdad material,* llegando a desplazar el mundo externo.

«Noche de la ausencia» y «Ya soy el despojado» son poemas que se encargan de sugerir que si la vida es sueño, el sueño es también vida. Es decir, textos en donde no se aceptan los resultados del juego y se denuncia la falsedad de la baraja. Los elementos destructivos son vistos como productos de la ficción, cuando lo fictivo consiste precisamente en ficcionarlos. En este juego teatral se interioriza el simulacro de las palabras a manera de una redención a través de los ritos poéticos.

Tras esto, la despedida de la ilusión que significó *Otesnita* es un mutis en el último acto. De modo que el final, por ley de una ética caballeresca, recupera sin rencor el amargo escepticismo que se advertía desde *Mar de la noche.*

El epílogo es una obligada meditación que se convierte en aviso para desprevenidos. No hay en él tanto de amargura como de advertencia. Porque el «logos» que razona los sufrimientos se obliga a una corrección, por más que se conozca que la sabiduría nunca podrá salvarnos de una esperanza y una fe perpetuamente renacidas.

La responsabilidad de la razón ha recogido, al menos, los restos de una experiencia que ha sabido quemarse a lo largo de esta azarosa certidumbre.

A MODO DE FINAL

Esta década de la poesía de Justo Jorge Padrón nos ha deparado la trayectoria de una creatividad en camino ascendente, cada vez más acrisolada, estremecida y plena de recursos.

Azares e incidencias vitales no han desviado el curso de una poesía que nació con afán de autenticidad y ecos de clasicismo. En ella, sin embargo, se han ido registrando con firmeza dos tonos diferentes—de salvación y destrucción—a medida que las circunstancias biográficas lo requerían.

Se produce cuantitativamente en la poesía de Justo Jorge Padrón una mayor presencia de lo doliente, lo desesperado y lo trágico frente a sus opuestos. De sus cinco libros, sólo *El abedul en llamas* y algunos poemas de *Los oscuros fuegos* están enteramente abiertos a la esperanza y la felicidad, mientras que *Otesnita* ofrece una primera parte cuya dicha sirve, ante todo, para reafirmar y acentuar la amargura final. *Mar de la noche* y, sobre todo, *Los círculos del infierno* son libros en donde el dramatismo y una visión desesperada de la realidad, visionaria o no, superan completamente cualquier atisbo de dicha o de placer.

Pues nos será preciso destacar que, aunque comunicadora y explícita, la poesía de Justo Jorge Padrón tiene el mérito de haber introducido una modalidad entre onírica y fabulosa del poema visionario. Esto comienza a producirse en *Mar de la noche* y se agudiza en *Los círculos del infierno,* manteniendo su presencia en los libros restantes. La visión es frecuentemente amedrentadora y sitúa al poema en esa zona mágica que desde el surrealismo ha venido siendo uno de los campos más indagados por la lírica contemporánea.

El sabor kafkiano de muchos de los mundos ilusorios representados en estos textos de Justo Jorge Padrón conlleva una búsqueda estética en el ámbito de la poesía. «Las metamorfosis» del ser humano en árbol, insecto o mineral indagan el antiguo universo de la mitología, poseyéndolo no de la imaginación de lo que ocurre en el Olimpo—en las lejanas vidas de los dioses—, sino aproximándolo al ser interno de los hombres, como algo que expresa la evolución interior de un individuo dominado por sentimientos sólo expresables de manera simbólica.

Esta revelación que el poema visionario introduce en la poesía española demuestra la posibilidad de mantenerse equidistante entre el equilibrado mundo de las tradiciones literarias y las indagaciones rupturistas.

Pues, efectivamente, a lo largo de estos cinco libros de tan diferente

paladeo, una sensación de serenidad, de riqueza vital y fuerte, se apodera del lector. Este mundo de desilusiones, afanes y desesperanzas no posee las características de la crueldad ni las implicaciones del horror. Una sensorialidad y una imaginación bien definidas equilibran, con sus atributos respectivos, la dureza esencial de su mensaje. Y creo que es en estas virtudes donde puede hallarse lo mejor de los elementos creativos de estos libros.

La poesía de Justo Jorge Padrón adquirirá así un valor de época, al constituirse en el elemento vértice a donde vienen a confluir las líneas que a partir de la generación del 70 se han ido desarrollando.

El espectro general de la última poesía española vendría dado por, al menos, tres tendencias: La tendencia culturalista, marcada a raíz de la publicación de *Arde el mar,* de Pedro Gimferrer. La tendencia intimista, que cultiva Antonio Colinas desde su libro *Preludios a una noche total.* Y, por último, la tendencia vanguardista, que se manifiesta desde *Cepo para nutria,* de Félix de Azúa.

Justo Jorge Padrón no está en ninguna de estas tres tendencias. Pero las equilibra con una poesía que tiene un indudable cuidado rítmico y estético, una evidente proyección intimista y, a la vez—sobre todo en el poema visionario—, una línea de indagación y de ruptura.

Con ello esta poesía se deslinda claramente de los poetas de la generación del 50, que se mueven más próximos al realismo que al onirismo. Incluso las *alucinaciones* de José Hierro tienen más de mágico (o de lo que hemos dado en llamar «realismo fantástico») que de visionarias. De modo que la verdadera introducción de esta fórmula poética correspondería, en la específica forma que aquí tiene, a *Mar de la noche* y *Los oscuros fuegos,* libros que interconectan todas las formulaciones últimas de la poesía posterior a 1969.

Esta equidistancia, que vertebra tendencias dispares, es definitoria en la lírica de Justo Jorge Padrón. Obtenemos, en la rápida ojeada al panorama actual, una confluencia sintética que aborda cada experiencia poética general integrándola en un mundo propio.

Pero si la síntesis es lo que da el valor histórico a la poesía de Justo Jorge Padrón, su valor intrínseco proviene de la sensorialidad. Su poesía mantiene en esta característica una constante básica, y se trata además de una sensorialidad referida a todos los sentidos, en la que participan por igual tacto y olfato, vista y gusto. Con ellos se capta lo exterior, y desde ellos, contando sus impresiones, comienza la escritura.

Esta escritura, no obstante, no se detiene ahí. Es sensorial, indiscutiblemente, pero su manera de captar exige un refinamiento de la sensa-

ción. La capacidad de relación metafórica—elevadísima en este poeta—transmuta el legado de los sentidos hacia una actitud intelectual. Los libros recogen datos y sensaciones percibidos por cada uno de los sentidos, pero luego esta percepción se intelectualiza, se convierte en una modalidad específica de reflexión de la realidad. No se aparta de ella, simplemente la piensa sensorializada. Cambia en sensación íntima las sensaciones sensoriales y saca de ello ideas, que es lo que nos comunica.

Esta escritura, por todo lo expuesto, podría definirse como una poesía cargada con enormes dosis de sensorialidad meditativa. Porque el trasfondo filosófico, la cualidad pensante del poeta, está siempre presente en los caudales de externidad que acarrean sus sentidos.

De esta manera, la poesía de Justo Jorge Padrón crearía un grupo individualizado y propio en el conjunto del actual momento de la lírica española. Este quehacer literario podría denominarse «poesía sustantiva». Se distinguiría de este modo de la poesía discursiva, la esteticista o la de investigación vanguardista que practican otros poetas de la misma generación. Su mundo no procede de una concepción ideológica o de un desarrollo lingüístico determinado. No cabe enmarcarlo dentro de los poetas cívicos de la generación anterior, y menos aún en el discurso retórico en que han venido a dar la mayoría de los novísimos. No es un poeta de temática historicista, pero tampoco rompe bruscamente con el pasado literario, como intentan algunos radicalizados transformadores del lenguaje poético. En esto seguramente estriba gran parte del alcance y la notoriedad que esta síntesis poética ha obtenido entre nosotros.

Los grandes temas del tiempo, del amor, la soledad o la muerte siguen en pie en cada uno de sus libros. Hay en su obra, de depurado eclecticismo, una revelación tomada con gusto estético por lo cuidado de su forma y que, a la vez, transmite esa sensorialidad filtrada de conocimiento, rica en sabidurías y matices.

En sus distintos tonos de poesía emergente o poesía hundida, cuando nos habla con la voz de la esperanza o con la voz de la desesperación, nos encontramos siempre ante un poeta innato. Es más, el deleite y la elegía van tan unidos en él, que parecen un acto simultáneo, pese a que sabemos lejana esa semejanza. Y a esto cabe unir la transmisión razonada de los problemas del hombre en su existir meditativo.

Justo Jorge Padrón se sitúa en una peculiar manera de realización poética. Supera con ello la pura biografía, se deshace comunicándola de su experiencia personal y nos deja como lección un universo que a todos nos atañe. La interferencia del pensamiento en la vida se hace connatural en sus poemas y nos obliga a una interpretación de índole trascendente.

Por obra de todo ello, el lector es consciente de que estos cinco libros le otorgan una cosmovisión imprescindible en la lírica última. Experiencia y pensamiento han sabido conjugarse aquí como afluentes de un cauce que a todos es común. Justo Jorge Padrón, poeta del fuego y de la vida, sigue alentando para la poesía española el viejo agua innumerable de los antiguos ríos.

PEDRO J. DE LA PEÑA

Jorge Juan, 4
VALENCIA-4

NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de notas

EL ARTE EUROPEO EN LA CORTE DE ESPAÑA DURANTE EL SIGLO XVIII

En el Museo del Prado, y entre los días 1.° de febrero al 27 de abril de 1980, se ha exhibido la exposición titulada «El arte europeo en la Corte de España durante el siglo XVIII», organizada por la Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos de España, la ciudad de Burdeos y la Reunión de los Museos Nacionales de Francia, formando su patronato de honor las siguientes personalidades: don Ricardo de la Cierva, Ministro de Cultura de España; M. Jacques Chaban-Delmas, Alcalde de Burdeos, Presidente de la Asamblea Nacional, Francia; M. Jean-Philippe Lecot, Ministro de Cultura y de la Comunicación, Francia. La exposición ocupaba diez nuevas salas, acondicionadas, del Museo del Prado y fue inaugurada por los Reyes de España.

Cosmopolitismo y casticismo

En su crónica sobre esta exposición, publicada en el diario *El País*, el crítico Francisco Calvo Serraller planteaba una serie de premisas de gran valor introductor para la comprensión de esta muestra. En opinión que expresaba en su reseña, el simple enunciado de la exposición planteaba el carácter cosmopolita de las colecciones de los reyes españoles, y «en este sentido—apuntaba Serraller—ni el siglo XVIII, en concreto, ni el cambio dinástico que se produce en sus comienzos supone novedad alguna respecto a una tradición que testimonia apasionamiento, según el caso, por El Bosco, Tiziano o Rubens», y que todavía con Carlos II veía la apoteosis del escenográfico Lucas Jordán. «Sin embargo—continúa Calvo—, aunque los monarcas españoles del antiguo ré-

gimen, dotados casi siempre de un gusto artístico original y certero, nunca sufrieron de prejuicios localistas, no cabe duda de que durante el siglo XVIII hubieron de formar su militancia cosmopolita.»

Las causas de este proceso las enumera Calvo de esta manera: «En primer lugar, por cuanto la implantación borbónica supuso hábitos y maneras ajenos a la tradición cortesana de la dinastía extinguida, empezando por la propia concepción de la monarquía y su aparato; en segundo, por la mecánica del siglo, que inaugura la moda de los viajes como aquella fuente de conocimientos privilegiada, capaz de desmontar la falsa naturalidad de nuestras costumbres.»

A este respecto, Calvo Serraller apunta que en la exposición del Museo del Prado nos encontramos con dos proyectos identificados con uno solo, puesto que ésta parece ser la interpretación de una presentación *en la que los artistas franceses, como Largillière, Ranc y Rigaud,* pueden tener alguna relación con Goya, aunque sea tomando en consideración la diferencia existente. Para el crítico español, el argumento de que tanto los franceses, como Paret y Goya, sean pintores cortesanos de una misma dinastía, sería más que suficiente para su presentación en las paredes de un mismo museo, pero quizá no en el contexto de la significación unitaria «que debe subyacer a toda exposición».

Intentando ser todavía más racional, Calvo argumenta que: «Si nos quedamos con la pintura de nuestra mitad del siglo XVIII, nunca podríamos explicarla desde esos pintores de aparato que importa Felipe V de la Corte de su abuelo.» Destaca igualmente que al tiempo que estos artistas sólo son explicables como consecuencia del repertorio de preferencias instrumentado por Lebrun, en la época del Rey Sol, no ocurre lo mismo con otros artistas que, como Giaquinto, Mengs o Tiépolo, sí dejan una huella específica en la pintura local. Y a este respecto, Calvo Serraller cita la distinción que hace Alfonso Pérez Sánchez en su estudio titulado *Pintura y pintores italianos en la Corte de España en el siglo XVIII,* en donde diferencia la presencia de artistas franceses como respuesta a una necesidad cortesana y la presencia italiana más acorde con el gusto y la condición española, y que a la postre se inscribió con más facilidad en el cuadro general del arte español fuera del estricto marco cortesano.

Concluye su razonamiento Calvo Serraller destacando el hecho de que en el siglo XVIII español, que comienza y concluye con sendas guerras civiles disfrazadas, no ofrece demasiadas facilidades para una interpretación, y a ese respecto señala: «El progresivo desmantelamiento de ese tajante tópico que separaba en la forzada contraposición decadencia-regeneración, el cambio de centuria y dinastía, cuando al parecer en el reinado de Carlos II hubo síntomas de recuperación económica y

hasta de una relativa prosperidad, por no hablar de una cultura autóctona preilustrada, bastante más despierta, crítica y viva que lo que se nos hizo creer hasta ahora de forma interesada. El caso es que, como vemos, la cuestión no es sencilla, se mire por donde se mire, lo que debe estimular todavía muchas aproximaciones parciales que alguna vez hagan verosímil una síntesis verdaderamente orgánica.»

Quizá la última consecuencia del razonamiento de Calvo Serraller, evidenciado en esta exposición, estribe en la coexistencia de dos tendencias que nunca llegan a enfrentarse en el arte de corte español desde el final de la época de los Austrias hasta principios del siglo XIX. Un cosmopolitismo con el que se quiere dar respuesta a las tendencias imperantes en la corte francesa y sobre todo al sentido de lo monumental y lo suntuoso, que saturan la mayoría de las cortes europeas, y a su lado un casticismo que nunca está en oposición, pero siempre se evidencia como una manera «otra», y en la que igualmente se comprometen los artistas españoles y los extranjeros. Las ciento cuarenta y una obras que reúne la exposición dan pruebas abundantes de ambas trayectorias. Por un lado, Francisco Bayeu rinde homenaje alternativamente a la gran alegoría, propia del gusto de la época, y a la necesidad castiza de dar una imagen de la realidad y apresar el tiempo que huye, cumpliendo una función de prolongación de la memoria, que en España constituye uno de los invariantes de nuestro casticismo pictórico. Quizá la participación en ambas tendencias y la búsqueda de un equilibrio entre las dos esté en el maravilloso cuadro de Luis Paret que, en una tabla de muy reducido tamaño (0,50 × 0,64 cm.), nos muestra a Carlos III comiendo ante su Corte, entre el ajetreo de sus mastines y el ceremonial rigurosamente conservado.

En la encrucijada de tres pinturas

Tal como nos lo muestra esta exposición, el arte cortesano se articula en la encrucijada de tres pinturas: la italiana, la francesa y la española, y cada una de ellas evidencia su despliegue a lo largo del siglo XVIII con una serie de características propias, altamente peculiarizadas. En este sentido podríamos decir que el camino que recorren las tendencias pictóricas de estos tres países europeos va desde la alegoría mitológica hasta el testimonio de un acaecimiento o incluso la intuición de una tecnología.

Franceses, españoles e italianos comienzan por transmitir las imágenes propias de una corte de su tiempo, en donde hay una peligrosa tentación de reflejar todavía a los reyes en paralelismo con los héroes

de la leyenda dorada y a unos y otros en cándida o voluptuosa complicidad con los dioses; y los tres grupos de pintores van a concluir convocando su admiración o su espanto frente a la elevación del aerostato, que hace las delicias de Carnicero o de Goya, y también frente al elefante que el sultán turco regala al rey de Nápoles en 1742 y que es escenográficamente retratado por Giuseppe Bonito, sin olvidar el escalofrío de temor que el incendio de Nápoles produce en el francés Claudio José Vernet o el testimonio de acentuados perfiles sociales con el que Miguel Angel Houasse (un hombre a caballo entre dos siglos) historia la vida piadosa de San Francisco Regis.

De todos estos elementos la exposición nos provee de ejemplos abundantes. El siglo comienza en el equilibrio clásico, termina con la intuición de que alborea un mundo nuevo y en una y otra instancia hay una gran fuerza renovadora y un ramalazo de popular alegría que no se puede evitar y que hace que el pintor Meléndez haga su autorretrato casi con majeza taurina, al lado de las imágenes cortesanas deliberadamente desvaídas y de las alegorías, que como en el caso de la educación del amor por Venus y Mercurio, se vienen repitiendo desde la época de Correggio. El arte de corte no es ninguna de estas manifestaciones y al mismo tiempo está presente en todas. En la curiosidad y el exotismo se crean las nuevas relaciones internacionales. En la perra propiedad de Isabel de Farnesio, a la que retrata Ranc, sentada sobre un cojín y con un motivo floral tras ella. En los paisajes, que en ocasiones son otras tantas intuiciones de lo romántico, de Charles-François de La Traverse, y en las alegorías de este mismo autor, conmemorando el nacimiento de un infante de España, o de Largillière, celebrando los esponsales de Luis XV, o las representaciones del mismo tipo de Henri de Favanne.

En el arte de corte español, y en el discurrir de un siglo, estas pinturas forman encrucijadas, componen un caleidoscopio de imágenes, se encuentran y se desencuentran, y cada una de ellas aporta algo a las otras, sentido del pueblo o exaltación de la vida cotidiana, religiosidad o mitología, alegoría o revisión de los emblemas y sus significados, y sobre todo un reencuentro con el hombre, que si vamos a hacer caso de lo que esta exposición nos dice, empieza propiamente en la lúcida tarea por la que el hombre descubre su propia intimidad, traza su autorretrato, como lo hacen Goya, Luis Meléndez, Largillière, retratando al escultor Thierry y Louis-Michel van Loo. Con énfasis o con sencilla serenidad, con un profundo sentido de introspección o de una forma más deliberadamente escenográfica, estos artistas van buscando al hombre, se inquietan por su propia fisonomía y con la de los que como ellos trabajan para la creatividad.

Muchos han sido los narradores e incluso los estudiosos de arte que han perdido parte de sus horas en intentar pensar qué puede ocurrir en los museos y en las exposiciones después del cierre de las puertas y la retirada de los visitantes, cómo pueden convocarse fuera del dislocamiento mental del público, que desgraciadamente en la mayoría de los casos mira sin ver estas imágenes siempre de por sí tan diversas. La aplicación de este esquema a la exposición sobre el «Arte Europeo en la Corte de España durante el siglo XVIII» es todavía más curiosa; podemos intentar hacerla con las ciento cuarenta y una referencias del catálogo o cuando nos lo permitan los visitantes mediante la contemplación de las propias figuras, que nos ofrecen las representaciones de una fe religiosa que entra ya más en la teoría del dolor físico que de la mortificación espiritual y que anuncia quizá la gran crisis y la gran contestación de los valores espirituales que va a promover la revolución burguesa cuando se termina el siglo. En la misma medida, estos retratos cargados de énfasis, como el que de sí mismo hace Francesco Solimena, mirando a la vez con atención y soberbia a su propia efigie en el espejo, o como el cardenal Borja, pintado por Procaccini, en la búsqueda de un ecuador equidistante de la sobrecargada representación barroca y de un casi imperceptible matiz humanista. Los retratos de Mengs, los de Batoni, los de Van Loo, las representaciones casi épicas de Jean-Baptiste Santerre, los cuadros que Houasse dedica al infante Felipe Pedro o al rey Luis I, son todos los testimonios de un modo de vida que ha tardado milenios en consolidarse y que va a consumirse con rápida brevedad apenas pasen unas décadas.

En otro plano no son los españoles los que se preocupan por la historia del Ingenioso Hidalgo Don Quijote de La Mancha, sino que es un francés el encargado de incorporar a la decoración cortesana el mítico símbolo en el que los iberos han tardado tanto tiempo en reconocerse. Es Charles-Antoine Coypel el que realiza una historia de Don Quijote, que en 1731 la Manufactura de Los Gobelinos convierte en tapices. Es igualmente curioso constatar en qué medida el arte de Corte intenta prolongar la memoria, más todavía, exaltarla y dar a personas y arquitecturas una suntuosidad majestuosa que no debieron tener. Junto a la grandilocuencia de la alegoría, nos encontramos la del testimonio: Van Loo exaltando el escenario donde se mueve la familia de Felipe V; Antoine Watteau dando a lo sucesos populares o a las fiestas cortesanas una casi ineludible vocación de misterio; Antonio Joli, narrándonos el embarco de Carlos III en Nápoles para venir a reinar a España, o Panini, realizando el primer boceto para reproducir la solemne y aba-

rrotada galería de pinturas del cardenal Valenti Gonzaga, secretario de Estado del Papa Benedicto XIV.

Estas prolongaciones de la memoria son una de las grandes misiones que los artistas aceptan y que incluso llevan a unas elevadas cotas de meticuloso y minucioso recuento de detalles. En dos dimensiones se articula este proceso; por un lado, el pintor da cuenta de realidades que van a transformarse e incluso a perecer: la fisonomía de un niño, el instante en que tiene lugar la magnificencia de una ceremonia. En otros casos, sin darse cuenta, prolonga la imagen de algo que será sensiblemente igual muchos años después de que ellos hayan desaparecido. Y en este sentido, conmueve la fidelidad de Houasse, sensiblemente el gran hallazgo de esta exposición, cuando se aplica a describir cómo es el jardín de los frailes del Monasterio de El Escorial o el paisaje de Aranjuez con el Palacio medio sumergido en el amplio horizonte de la vega.

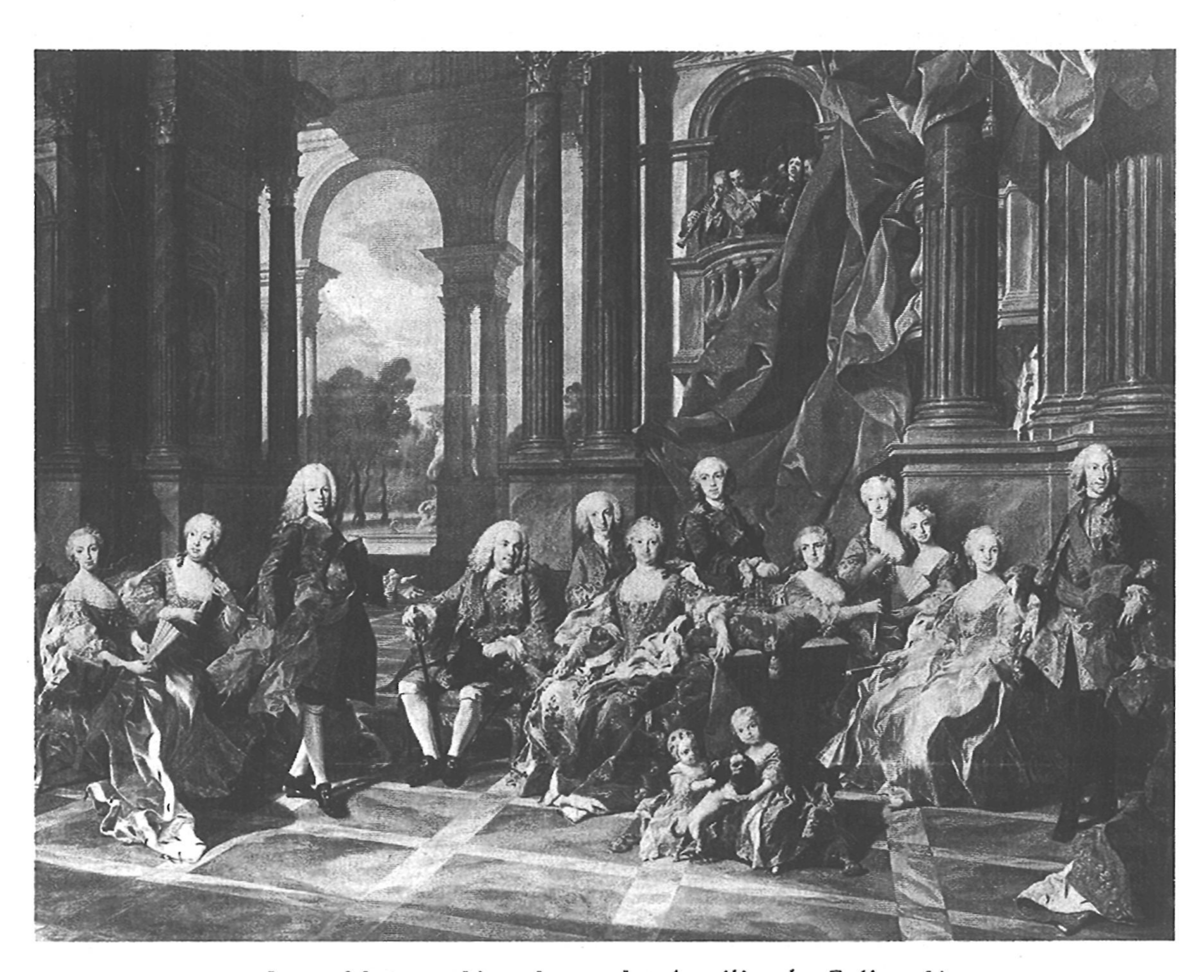
Y, además, Goya

Pero entre estas tres corrientes que confluyen, en este juego de cosmopolitismo y casticismo, en el proceso y la solución de un repertorio de transformaciones, hay un pintor sin igual y singular que lleva a los tapices unos personajes nuevos, que son como la negación de los mitos narrativos desfigurados por el ilustrador y de los dioses del Olimpo acuñados por la rutina. Goya, que es popular y humano, desde el grabado hasta el gran mural, que con él pierde toda carpintería escenográfica, que da la dimensión exacta del encanto, la elegancia y el aliento vital de los personajes extraídos de las más diferentes capas sociales. Goya taumatúrgico, atento a cómo resucitan los muertos para rendir testimonio de la verdad, igualmente pendiente de la lucha del santo contra el moribundo impenitente; Goya retratista, por encima de todo, enamorado de la vida que le rodea y deseoso de reflejar el aire que circunda a una figura femenina sorprendida en su paseo. Goya viajando sin pereza a la Pradera de San Isidro, para extraer de ella cada vez un detalle nuevo y un perfil antes no captado.

Por último, Goya testigo de las tecnologías desencadenadas. Su cuadro *El globo aerostático,* que en otros pintores es un simple testimonio de un divertimento técnico, propio para jardines y al alcance de espectador es que distraen sus ocios y sus tedios, es en su obra una confrontación del pasado con el futuro, del antiguo régimen con la revolución; en él refleja o imagina un episodio guerrero, la caballería vigilada y quizá sorprendida por el artilugio volador que representa el fin de una manera galana de guerrear y el principio de otra. Premonitorio como



HYACINTHE RIGAUD: *Retrato de Felipe V.*



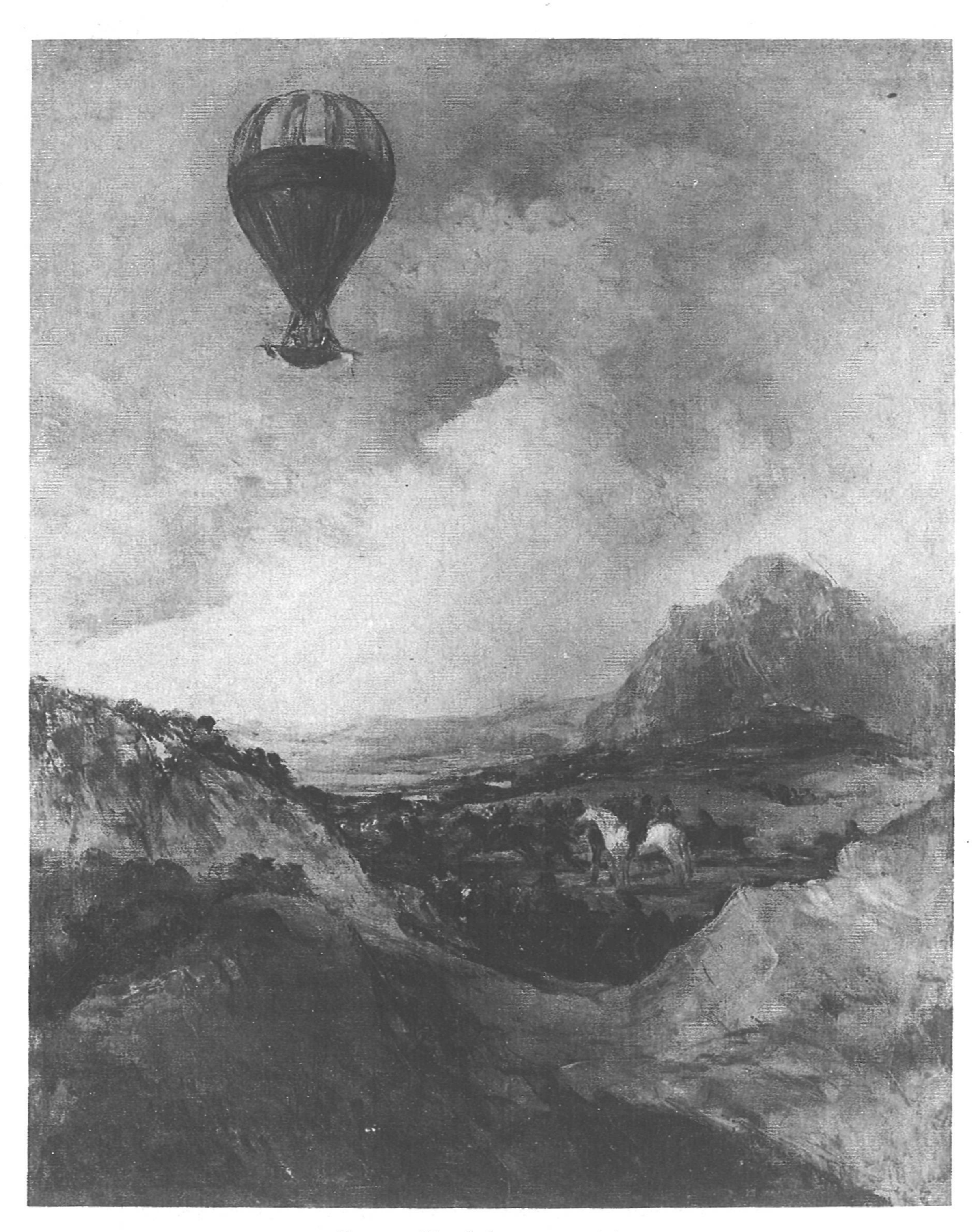
LUIS MICHEL VAN LOO: *La familia de Felipe V.*



JEAN-BAPTISTE SANTERRE: *Retrato de María Adelaida de Saboya, duquesa de Borgoña, Delfina de Francia.*



ANDREA PROCACCINI: *El cardenal Borja.*



GOYA: *El globo aerostático.*



GOYA: *Autorretrato.*

siempre, Goya intuye que el globo aerostático va a ser el tatarabuelo del avión armado de cohetes y bombas, del pájaro espantoso de Hiroshima y Nagasaki. En cada momento parece un modo de vida y se insinúa otro; surge un mundo, mientras que otro se extingue. Cuantas veces percibe este misterioso proceso, Goya sabe dar cuenta. Y por eso ante sus cuadros Francisco Bayeu es retórico, y Antonio González Velázquez, innecesariamente grandilocuente; Inza se congela de la frialdad académica francesa, y Lorente se pierde en el laberinto de sus propias habilidades.—*RAUL CHAVARRI (Instituto de Cooperación Iberoamericana. Ciudad Universitaria. MADRID-3).*

ANTONIO DE GUEVARA EN SU CONTEXTO RENACENTISTA

En estos últimos años han ido apareciendo obras que revelan bien a las claras que el Renacimiento español es una mina por explotar. La editorial Planeta ha publicado la obra de la profesora Asunción Rallo *Antonio de Guevara en su contexto renacentista* (Madrid, 1979, 321 páginas), excelente trabajo que mereció el Premio Internacional de Ensayo Benalmádena en 1978.

La obra está dividida en dos partes. La primera estudia la «Cultura e ideología renacentistas». Ante la controversia que la obra de Guevara ha suscitado entre los críticos, la autora se pregunta, ¿fue Guevara un humanista? La respuesta no era fácil, pues no puede encarnarse el humanista español del Renacimiento en una única categoría; pero partiendo del estudio de Ottavio di Camillo, *El humanismo castellano del XV,* y profundizando en las corrientes culturales y en la creación literaria del siglo XV y primera mitad del siglo XVI, Rallo llega a la conclusión que la actividad de Guevara, y sobre todo la actitud que adoptó, son muy semejantes a la de cualquier humanista. Transcribe inscripciones de tumbas, descifra monedas y epitafios romanos, visita ruinas romanas, busca en los libros la sabiduría y el consuelo del hombre, tiene curiosidad lingüística y vocación de filólogo. El problema de la pertenencia o no de Fray Antonio al humanismo radica en las varias posibilidades de realización del humanista. De ahí que mientras unos críticos lo consideren falsario de la cultura (María Rosa Lida), otros lo valoren como humanista creador (Carlos Clavería). El conflicto lo resuelve la autora explicando la postura guevariana. Las invenciones eru-

ditas de citas y personajes son una defensa de la individualidad creadora.

Respecto al tema polémico del erasmismo, la autora señala la exageración de considerar el pensamiento español renacentista contaminado de erasmismo y de que se haya considerado como punto fundamental de valoración de un autor o de una obra. Esto puede explicar el olvido en que se han tenido a autores como Mexía o Guevara. La idea de que Erasmo supone modernidad y el no adherirse a él retraso, llevó a *María Rosa Lida* a subrayar el *medievalismo* gueveriano. Si M. Bataillon ve a Guevara ajeno a la corriente erasmiana, Márquez Villanueva subraya varias semejanzas, como la postura crítica ante la práctica religiosa de ceremonias puramente externas, la utilización de lo absurdo y trivial como motivo literario y el concepto de paz y guerra [1]. Rallo afirma que no puede hablarse de antierasmismo en Guevara. Ambos escritores intentan solucionar los problemas contemporáneos, y desde planteamientos distintos, pero «modernos», coinciden en las soluciones (pág. 36). Sin duda que Guevara está contaminado de las corrientes espiritualistas de su época; lo difícil es encasillarlo porque desborda todo marco. Además, el erasmismo español no fue una doctrina cerrada *ni* rigurosa, sino más bien una posición crítica frente a las formas desvirtuadas del cristianismo tradicional, de ahí que presente tantas formas y matices como erasmistas hubo. La de Guevara puede ser una de ellas.

Ante el tópico renacentista de la querella entre antiguos y modernos, la autora se pregunta *¿qué es la antigüedad para Guevara?* Distingue dos niveles respecto a este punto en la ideología guevariana: la antigüedad reconocida y apelada por sus contemporáneos humanistas y la que maneja como reprimenda moral contra sus contemporáneos. La antigüedad le sirve como encarnación real de sus propias aspiraciones (página 57). No le sirve por ella misma, sino en tanto que funciona para su propio momento y desde *sí* mismo. Maravall dice que lo «antiguo» se identifica con lo «bueno» y se ofrece como imitación, emulación o confrontación de la realidad [2]. La antigüedad es utopía, mito, pero es también realidad concreta e histórica. Guevara se niega a creer que todo estuviese dicho por los antiguos. Se dibuja claramente en él la idea de progreso, en cuanto que los modernos tienen que ir llenando los huecos o salvando los errores de los antiguos. Rallo subraya muy acertadamente, sin embargo, que el concepto de novedad y progreso conlleva un aspecto positivo y otro negativo en Guevara. En la línea histórica del

[1] FRANCISCO MÁRQUEZ VILLANUEVA: «Fray Antonio de Guevara o la ascética novelada», en *Espiritualidad y literatura en el siglo XVI*, Madrid: Alfaguara, 1968, pág. 36.

[2] JOSÉ ANTONIO MARAVALL: *Antiguos y modernos*, Madrid: Sociedad de Estudios y Publicaciones, 1966, págs. 202-222.

progreso humano, la antigüedad se queda atrás de la contemporaneidad. Pero desde el punto de vista social y político, nuevo equivale a «extranjero», algo impuesto violentando la sociedad (el flamenquismo, por ejemplo, frente al castellanismo).

Frente al humanista que cifraba su originalidad en ser capaz de rescatar lo clásico con pleno respeto y sin modificarlo, Guevara se apoya en la propia experiencia. Pretende reconstruir el marco y la atmósfera de la antigüedad no desde lo histórico, sino desde el papel de escritor que él adaptó. Desde su creatividad, Fray Antonio procura situar los problemas de su tiempo en un ambiente de verosimilitud. El público profano y cortesano para quien escribía no le importaba demasiado la exactitud de las citas, sino el que las invenciones fueran creíbles. De aquí el juego de fundir erudición e invención, de mezclar nombres falsos que suenan a latinos con los verdaderos, de atribuir títulos de un autor a otro y de confundir las fuentes de las que cita sus pensamientos. Al fin de cuentas, Guevara parodia el quehacer renacentista. Frente al bachiller Rúa, cuya meticulosidad de historiador le impide la creación, Guevara es el escritor que tiende a lo verosímil y creíble. Cita de memoria y se plagia a sí mismo en pro de su fuerza creadora.

Respecto al estilo guevariano, estamos de acuerdo con Rallo en afirmar que es una auténtica experiencia personal. La primera mitad del siglo XVI es un momento en que falta aún por descubrir el canon lingüístico renacentista. Guevara ensaya encontrar un lenguaje artístico diferente al propuesto por los humanistas. Su actitud retoricista no se opone al canon humanista en los conceptos de base, sino en el modo de realizarlos. Ambos abogan por la brevedad y profundidad de conceptos.

La autora discrepa de Agustín Redondo al considerar el carácter oral de la prosa guevariana y el estilo de predicador. Si para Redondo «c'est qu'en effet ce style est celui d'un predicateur, d'un orateur double d'un moraliste chrétien» [3], para ella el estilo de Guevara es un caso especial en la prosa castellana del siglo XVI; es un experimento encaminado a formar un estilo propio e inusitado por lo sorprendente. Centra los descubrimientos guevarianos en torno a tres ejes fundamentales: semántico, en torno a la imagen; la ocurrencia significante, cercana a la agudeza, y la construcción paralelística (pág. 115). Con todo ello, Guevara busca contraponer la realidad político-social al siglo dorado. Crea un espacio ideal—la aldea—en el que reina la virtud y la auténtica vida, lo cual posibilita la realización del hombre en contraposición con la corte, que le pervierte y le hace perder su bondad. En última instan-

[3] AUGUSTÍN REDONDO: *Antonio de Guevara et l'Espagne de son temps. De la carrière officielle aux oeuvres politique-morales,* Genève: Droz, 1976, pág. 209.

cia, la creación de la aldea no es más que la construcción de un mito del mundo ideal. Es la alternativa para aquel que no pertenece al espacio público, afirma Rallo (pág. 152). Responde a la idea política de Guevara—dirá Maravall—, que consiste en hacer del imperio imagen de las virtudes de aldea [4].

La segunda parte del trabajo se dedica a la «Creación guevariana y el texto renacentista». Rallo parte del reconocimiento de que en Guevara, como en la mayoría de los escritores del siglo XVI, hay ideas, historias y conceptos medievales; su aportación radica en estar planteados de nuevo por él. Guevara se los apropia y los personifica haciéndolos parte de su yo. Contra los que defienden el medievalismo de su obra, Rallo recuerda que con Fray Antonio se inicia la relación autor-público receptor, lo cual está lejos del manuscrito del copista medieval.

Aprovechando los beneficios de la imprenta, Guevara ensaya un estilo personal e inconfundible, que fue conquistando un nuevo tipo de gente, que, como diría Rúa, «tienen algún gusto en el saber y no destreza en el juzgar». Para Márquez Villanueva, el propósito de escribir para el entretenimiento de un lector masa bastaba sin más para forzar un cambio radical de perspectivas literarias. Pero estoy de acuerdo con Rallo en que no se puede desmesurar la intención atrayente de la obra guevariana privándola de su finalidad moral, puesto que es uno de los grandes pilares de la obra de Fray Antonio (pág. 203). Su moralismo responde a la visión tradicional de la literatura: ha de ser amena y provechosa. Es cierto que Guevara no ha legado ni una doctrina propia ni un análisis de la conducta humana, pero su obra desarrolla un arte de regir a los hombres y de gobernarse a sí mismos. Desde su experiencia de cortesano y franciscano, aconseja y extrae una doctrina. La búsqueda de fama hay que interpretarla más como un apoyo para su escala social confirmada en sus cargos, que no en el éxito literario como fin en sí mismo, y, por supuesto, en ninguna manera como refugio de su frustrada carrera, como afirma Américo Castro.

La relación entre autor-receptor, la consigue Guevara a través del uso de la primera, segunda y tercera persona, creando con ello lo que Rallo llama «un texto híbrido». La primera persona convierte el texto en testimonio y le da un tono de confesión íntima. La primera persona plural compromete al lector como participante de la realidad expuesta. La segunda persona aproxima al autor-lector en forma de diálogo y de conversación privada. En el proceso narrativo, Guevara consulta con el lector, presupone el efecto producido y se adelanta explicando cómo ha de entenderse. Otras veces personaliza la materia y la increpa lo mis-

[4] JOSÉ A. MARAVALL: *Carlos V y el pensamiento político del Renacimiento,* Madrid: Instituto de Estudios Políticos, 1960, pág. 184.

mo que al lector: « ¡Poco ay ya en ti, o mundo, que conservar! » En este ensayo de escritura moderna, Guevara no sabe utilizar más asideros que los que tenía el «sermón» para seguir la vía comunicativa con el receptor, afirma Rallo.

Con respecto a las citas y forma de citar, la autora subraya que Guevara parte del principio de que todos los escritores toman sus doctrinas de otros:

> Estas y otras muchas sentencias y doctrinas puso el tirano Phalaris en sus Epístolas, de las cuales se aprovechó Cicerón en todas sus obras y no menos Séneca en sus Epístolas y otros muchos en sus escrituras *(Relox,* I, cap. XLV, pág. 110 *b).*

Fray Antonio unas veces traduce correctamente, otras transforma datos, cambia nombres, interpreta libremente o inventa. Funde lo ajeno y lo propio, adapta las palabras de Séneca o Plutarco, imaginando la circunstancia de su pronunciamiento. Lo que está claro es que le preocupaba poco la fidelidad al texto-fuente. Todo en Guevara muestra la conformación de la materia a la intencionalidad pretendida por el autor. Todo se interpreta desde la propia vivencia, de la misma manera que acopla la materia religiosa a su propia sensibilidad. En las *Epístolas familiares* se autorretrata, y en ese verse a sí mismo y reflejarse se produce el desdoblamiento. El Antonio de Guevara de ilustre linaje se desprende del narrador, que ha de crear una imagen literaria del autor del libro (pág. 238).

Sobre si las *Epístolas familiares* fueron o no concebidas de antemano para la imprenta, Rallo afirma que la prueba máxima esgrimida como demostración de la ficción del envío son las inexactitudes internas, y especialmente las de las dataciones, imposibles en muchas de ellas. Señala también el atrevimiento con que se dirige a los destinatarios, que son figuras de la nobleza o jueces importantes. Admite con René Costes que es posible que en alguna carta el destinatario se cambiase o inventase en el momento de entregarlas a la imprenta [5].

Al comparar las epístolas guevarianas con las *Letras,* de Pulgar, se subraya cómo en Guevara los temas pierden la fría objetividad del texto serio y se convierten en sustancia individual. En efecto, lo que transforma las epístolas en ensayo es la personalización y el enfocarlo todo desde el prisma del yo. Al comparar las biografías guevarianas con las semblanzas del siglo XVI: *Generaciones y semblanzas,* de Pérez de Guzmán, y *Los claros varones de Castilla,* de Hernando del Pulgar, se observa que Guevara tiene en cuenta la educación recibida durante la

---

[5] RENÉ COSTES: *Antonio de Guevara. Sa vie et son oeuvre,* París: Bibliothèque de l'Ecole des Hautes Etudes Hispaniques, 1926, págs. 138-39.

infancia y juventud y que en las descripciones de sus emperadores incluye dos rasgos que no aparecían en los clásicos: el linaje y la proporción como característica física importante. «Si los personajes guzmanianos están compuestos en función de un cortesano ideal al que se acercan con sus virtudes o se alejan con sus defectos, los emperadores romanos son espejo o contrapunto del príncipe guevariano ideal» (pág. 276).

Respecto a las fuentes y modelos clásicos, Rallo afirma que Guevara, aunque de modo libre y excediendo el texto, ha bebido de fuentes latinas y reelaborado el material para la creación de un módulo biográfico que le permite, sin alcanzar la novela, apreciaciones y acercamientos propios a este género. De ahí su lejanía de los modelos de Guzmán o de Pulgar, en consecución de lo que ya no podrían llamarse «semblanzas», sino «vidas» (pág. 279).

La obra de la profesora Rallo es un trabajo muy interesante y valioso, que enriquece la personalidad literaria de Guevara y el contexto renacentista en que vivió. Junto con la obra de Agustín Redondo, *Antonio de Guevara et l'Espagne de son temps,* es el trabajo más serio y completo que se ha escrito sobre Guevara. Esperemos que la mina siga explotándose.—*PILAR CONCEJO (University of Lowell. 345 Pantucket Blv. LOWELL, Mass. 01854 [USA]).*

RECUERDO DE ALFRED HITCHCOCK

> «... A menudo me he preguntado a mí mismo por qué no consigo interesarme en una simple historia de conflictos humanos cotidianos. Tal vez la respuesta sea que me parece que no tienen el suficiente interés visual.»
>
> (A. H.)

«Nadie se interesa en estudiar las reglas del *suspense,* y ésta es la razón por la que, en el fondo, este campo ha sido sólo mío», decía Alfred Hitchcock de ese recurso narrativo que manejó como nadie. Y, sin embargo, el grande, obeso y cáustico cineasta inglés recientemente fallecido [1], merece el recuerdo por muchas cosas más. Naturalmente, el *suspense,* una técnica que atrapa al espectador con una complicidad en el miedo y la expectativa, es en sus obras un elemento casi infaltable,

[1] Sir Alfred Hitchcock murió en Los Angeles el 29 de abril pasado. Había nacido en Londres el 13 de agosto de 1899.

que se corresponde con sus sólidas creencias en la construcción infalible de una historia atractiva. Y si hay algo que admiten hasta sus detractores, es que Hitchcock jamás resulta aburrido... Pertenecía a una raza de artistas casi extinguida: aquellos que son capaces de narrar de punta a cabo una historia accesible y altamente entretenida, con exacto sentido de sus efectos. «El primer trabajo es crear la emoción, y el segundo trabajo es preservarla», afirmó el autor de *Vértigo.*

«Habrá usted observado—observaba el maestro en el notable libro-entrevista de François Truffaut [2]—que un cuento raramente se deja en reposo, lo que lo emparenta al film. Esta exigencia implica la necesidad de un firme desarrollo de la intriga y la creación de situaciones punzantes que se desprenden de la propia intriga y que deben presentarse, ante todo, con habilidad visual. Esto nos conduce al *suspense,* que es el medio más poderoso de mantener la atención del espectador, ya sea el *suspense* de situación o el que incita al espectador a preguntarse: '¿Y ahora qué sucederá?'»

Este famoso *suspense,* que lleva su sello, pero que tiene innumerables antecedentes desde que en las viejas *serials* se instituyó la escena de la heroína atada a las vías del tren por el villano o el gran Griffith creó la expectativa de un desenlace mediante el montaje paralelo de dos acciones, ha sido motejado más de una vez como «un recurso inferior», un golpe bajo... Con explicable, pero no profunda inferencia, se ha pensado que es un truco espectacular, cuando en realidad es en sí *el* espectáculo. Más aún, en Hitchcock, el *suspense* es la forma de llevar una situación o una impresión psicológica a su grado más intenso de emoción. Un ejemplo clásico *(Sabotaje,* 1936) muestra a un niño llevando una bomba de tiempo por todo Londres sin saberlo. Y allí está la clave de la tensión emotiva: los personajes ignoran el peligro, mientras los espectadores saben lo que puede suceder sin poder evitarlo... Hay quizá un punto de manipulación arbitraria en el chantaje psicológico que provoca el mecanismo del *suspense.* Pero en Hitchcock, esta feroz persecución del miedo y la angustia es también una forma de participación del público en una trama que le impide distraerse del espectáculo que transcurre en la pantalla. Por tanto, al trascender sus límites convencionales, ese *suspense* narrativo alcanza al recurso poético, la intensidad de una forma llevada al paroxismo.

La forma en Hitchcock es esencial y, como en todos los grandes creadores, anula la clásica discusión sobre fondo y forma. Su habitual preferencia por el *thriller* o la literatura de aventuras y espionaje—uno de los elementos que esgrimen sus críticos para demostrar una impro-

[2] F. Truffaut: *Le cinéma selon Hitchcock.* Hay traducción española.

bable superficialidad intelectual—es un buen ejemplo de cómo el realizador de *39 escalones* escoge cualquier materia de base para desarrollar su propio universo significativo: el miedo, la culpa, el vértigo de lo indescifrable. Como escribieron Eric Rohmer y Claude Chabrol en su libro sobre Hitchcock [3], éste no es un narrador de historias ni un esteta, sino «uno de los más grandes inventores de formas de toda la historia del cine. Posiblemente sólo Murnau y Eisenstein se le pueden comparar en este aspecto... La forma no adorna aquí al contenido, lo crea».

Estas consideraciones no impiden observar que Alfred Hitchcock no es un cineasta sofisticadamente intelectual o austeramente consagrado a un hermetismo estético de *élite.* Con total conocimiento ha sido siempre un profesional del espectáculo, consagrado a producir un producto efectivo y comercialmente fructuoso. Como solía decir, «algunos films son trozos de vida, los míos son trozos de pastel». Pero esta *boutade* tiene una base muy seria, un concepto de estilo y de conocimiento de la realidad a través del arte, como se lo comentó a Truffaut: «No filmo nunca un trozo de vida porque esto la gente puede encontrarlo muy bien en su casa o en la calle o incluso en la puerta del cine. No tiene necesidad de pagar para ver un trozo de vida. Por otra parte, rechazo también los productos de pura fantasía porque es importante que el público pueda reconocerse en los personajes. Rodar películas, para mí, quiere decir, en primer lugar y ante todo, contar una historia. Esta historia puede ser inverosímil, pero no debe ser jamás banal. Es preferible que sea dramática y humana. *El drama es una vida de la que se han eliminado los momentos aburridos.* Luego entra en juego la técnica, y aquí soy enemigo del virtuosismo. Hay que sumar la técnica a la acción. No se trata de colocar la cámara en un ángulo que provoque el entusiasmo del operador. La única cuestión que me plantea es la de saber si el emplazamiento de la cámara en tal o cual sitio dará su fuerza máxima a la escena. La belleza de las imágenes, la belleza de los movimientos, el ritmo, los efectos, todo debe someterse y sacrificarse a la acción» [4].

Esta curiosa mezcla de pragmatismo y fanática precisión artesanal, de astucia comercial y rigor expresivo, han dado a lo largo de una extensísima carrera que comienza en el período mudo el perfil de un artista excepcional y sumamente inconfundible: es uno de los pocos cineastas que pueden reconocerse viendo unos pocos planos de cada una de sus películas.

---

[3] ERIC ROHMER y CLAUDE CHABROL: *Hitchcock* (París, Editions Universitaires).
[4] F. TRUFFAUT, *op. cit.* El subrayado es nuestro.

John Russell Taylor, en su excelente biografía crítica, y François Truffaut, en su libro-entrevista, han establecido con su ayuda minuciosa los orígenes en el oficio de este hombre apasionado por el cine. En general, su vida no ha tenido incidencias destacables. Quizá por su propio y temprano terror al mal ha tratado siempre de rodearse de un caparazón de respetabilidad, orden burgués y confortable organización hogareña. ¿Cómo condice esto con su predilección (cinematográfica) por el crimen, el miedo y el castigo, tantas veces expresada con insuperable horror en films tan feroces como *Vértigo, Psicosis* o *Los pájaros?* Nadie, ni él mismo, lo han explicado. Aunque algunas anécdotas de infancia pueden dar algunas pistas; su educación católica (como él dice, casi una excentricidad en Inglaterra), el terror del castigo físico impreso en el colegio jesuita de Londres [5] y una inexplicable acción de su padre. Cuando tenía cuatro o cinco años lo envió con una carta a la comisaría, y el comisario, después de leerla, le encerró en una celda cinco o diez minutos, diciéndole: «Esto es lo que se hace con los niños malos.» Lo curioso es que Hitchcock no puede recordar que hubiese hecho nada malo... Era un niño juicioso y su padre le llamaba su «ovejita sin mancha» [6].

Sus primeros estudios fueron técnicos, ante su declaración de que quería ser ingeniero: mecánica, electricidad, acústica y navegación. Al mismo tiempo seguía cursos de dibujo, que le sirvieron más adelante en sus primeros trabajos cinematográficos. Esto último se asoció a su particular técnica de encuadres precisos: Hitchcock dibujó siempre los guiones de sus películas, al modo de los «storyboards» de cine publicitario. Mientras trabajaba en una compañía telegráfica (se especializó en cables submarinos), a los diecinueve años, comenzó a interesarse en el cine. Característicamente, leía revistas especializadas. Pero no las consabidas publicaciones de «fans» con chismes de estrellas, sino revistas técnicas, sindicales y profesionales. Además, iba a ver muchos films, sobre todo americanos: Chaplin, Griffith, Buster Keaton, Douglas Fairbanks, Mary Pickford, las producciones de la Famous Players (futura Paramount) y algunas alemanas de la Decla, antecesora de la UFA. Hablamos, por lo tanto, de los años 14 al 20.

Hitchcock entró al mundo del cine profesional a través de sus dibujos. En aquella época, los títulos de las películas mudas solían ilustrarse con ingenuas viñetas alusivas. Como él mismo cuenta, si el tí-

[5] «Probablemente durante mi estancia con los jesuitas el miedo se fortaleció en mí. Miedo moral a ser asociado a todo lo que está mal. Siempre he permanecido apartado de ello. ¿Por qué? Por temor físico, quizá. Tenía terror a los castigos corporales» (F. Truffaut, *op. cit.*).

[6] «Yo no estoy contra la policía, simplemente me da miedo.» A. H., *op. cit.*

tulo rezaba: «George llevaba una vida disipada por entonces», dibujaba una vela con una llama en cada cabo... Poco después se convirtió en jefe de la sección de titulaje. Ayudante de dirección más tarde, cuando los estudios Islington donde trabajaba fueron vendidos por la Famous Players americana a productores ingleses, escribe su primer guión (*Women to Women,* basado en una comedia que él mismo había sugerido adquirir) en 1922. Tenía entonces veintitrés años. Antes, en 1922 asimismo, había dirigido accidentalmente un primer film, *Number Thirteen,* que quedó inconcluso. En *Woman to Woman,* que dirigió Graham Cutts, era adaptador, dialoguista, ayudante de dirección y hasta decorador, amén de participar en la producción. Montadora y «script» fue Alma Revilla, su futura esposa. Así conoció a la que sería la mujer de su vida, colaboradora fiel y permanente. Hitchcock no solía cambiar en ambas cosas.

En 1925, a propuesta de Michael Balcon (el productor que veinte años más tarde dirigiría los estudios Ealing, famosos por su estilo de comedias), dirigiría su primer film, *The Pleasure Garden.* De este período inicial se recuerdan especialmente *The Lodger* (1926; en España, *El enemigo de las rubias)* y *The Ring* (1927). *The Lodger,* saludado como el primer gran film inglés, es para el mismo Hitchcock su primera obra propia, con su personal estilo. Aun ahora impresiona por su inventiva visual; asimismo, inicia un *leit motiv* típicamente hitchcockiano: el tema del hombre acusado injustamente [7]. *The Ring,* en cambio, no es un tema policial o de suspense, sino un drama psicológico entre dos boxeadores que aman a la misma mujer. Lleno de símbolos visuales, es, según su autor, el «segundo Hitchcock Film».

Cuando realiza su primer film sonoro llevaba hechos diez mudos y una sólida reputación como director profesional. La transición a las ideas sonoras no fue traumática para Hitchcock, como puede apreciarse en *Blackmail* (1929), que inicialmente fue mudo y al cual, a la manera de esa época, se añadieron parcialmente diálogos y efectos sonoros. Pero Hitchcock, previsoramente, utilizó la técnica sonora sin el sonido, de modo que cuando el productor se decidió a sonorizar el film totalmente pudo resolver los problemas con ingenio e imaginación. En realidad, Hitchcock usa sistemáticamente los efectos del sonoro para valorizar la imagen: odia lo que él llama «fotografía de gente que habla» [8]. Por otra parte, pese a que se adaptó perfectamente a la técnica sonora y enriqueció notablemente sus efectos (recuérdese la banda de sonido de

[7] En *The Lodger* se inicia otro *leitmotiv* del autor: aparecer fugazmente en una escena: sentado en el despacho de un periódico. Pero también se lo ve entre los testigos de la captura del protagonista, Ivor Novello.

[8] «... Y yo pienso que el diálogo debe ser un ruido que sale de la boca de los personajes, cuyas acciones y miradas son las que cuentan una historia visual» (F. T., *op. cit.).*

Los pájaros), siempre añoró la pureza del cine silencioso: «Las películas mudas—dijo—son la forma más pura del cine. La única cosa que faltaba a las películas mudas era evidentemente el sonido que salía de la boca de la gente y los ruidos. Pero esta imperfección no justificaba el enorme cambio que el sonido trajo consigo. Quiero decir que al cine mudo le faltaba muy poca cosa; sólo el sonido natural. Por consiguiente, no se hubiera debido abandonar la técnica del cine puro como se hizo con el sonoro» [9].

Las obras realizadas después de *Blackmail* no obtuvieron mayor éxito, aunque había entre ellas algunas de interés, como *Murder* (1930), *Juno and the Paycock* (íd., basada en la obra teatral de Sean O'Casey) y *Rich and Strange* (1932), una comedia que trata de una pareja que da la vuelta al mundo. Por eso, su ánimo no era demasiado bueno cuando dirige *Number Seventeen* (1932) y *Waltzes from Vienna* (1933). Pero llega su oportunidad de dirigir un guión preparado hacía tiempo sobre una historia de Bulldog Drummond [10]: *The Man Who Knew Too Much* (1934). Este fue, evidentemente, su primer gran logro en la línea de sus temas preferidos: misterio y suspense. *El hombre que sabía demasiado* tuvo la mayor aceptación en Inglaterra y América que hasta entonces había conocido. El período de las búsquedas había terminado. Desde aquí, perfecciona su estilo de «persecución» y tensiones dramáticas; su sentido visual y elusivo alcanza la maestría. El film, que interpretaba el inolvidable Peter Lorre, tuvo una «remake» en 1956, dirigida por el mismo Hitchcock. Su secuencia más famosa es un concierto en el Albert Hall, donde los espías deciden matar a un hombre de estado extranjero disparando en el momento en que suena el único golpe de platillos de la partitura. El suspense del público viene del hecho que se ha visto antes el «ensayo» del crimen, escuchando varias veces la grabación de la cantata.

Treinta y nueve escalones (1935, basada en la novela de John Buchan) fue su film posterior, otra historia de persecución con la figura del inocente falsamente acusado. Obra llena de humor y precisión narrativa, ofrece el mismo suspense y una brillante sucesión de alternativas [11]. *El agente secreto* (1936, basado en *Ashenden,* de Somerset Maugham) y *Sabotage* (1936; en Estados Unidos, *A Woman Alone,* según la novela *The Secret Agent,* de Joseph Conrad) tienen también que ver con

[9] «Cuando se cuenta una historia en el cine sólo se debería recurrir al diálogo cuando es imposible hacerlo en otra forma. Yo me esfuerzo siempre en buscar primero la manera cinematográfica de contar una historia por la sucesión de los planos y de los fragmentos de película entre sí» (F. T., *op. cit.).*

[10] Detective inglés de novelas populares.

[11] Una prueba, si hace falta, del talento de Hitchcock para dar valor a la forma cinematográfica es comparar su versión con la de Ralph Thomas. Esta «remake» sigue puntualmente el mismo guión, pero resulta fría y casi ridícula.

el espionaje, pero en ambas el humor deja paso al drama opresivo. Asimismo, aparece una característica que, como señalan Chabrol y Rhomer, será una constante en películas posteriores: la representación del «malo» como alguien muy elegante y seductor. En estos films no hay *happy end.*

El período inglés de Hitchcock se cierra con *Young and Innocent* (1937), *The Lady Vanishes* (1938; en España, *Alarma en el expreso;* en América Latina, *La dama desaparece)* y *Jamaica Inn* (1939; en España, *Posada Jamaica;* en América Latina, *La posada maldita).* De los tres, el más interesante es *The Lady Vanishes,* una auténtica obra maestra de humor y *understatement.* Cuando parte a Hollywood, el director británico dominaba la técnica y su cámara poseía esa capacidad innata de adherirse a la acción y elegir sus puntos significativos con una sutileza implacable. También había diseñado a sus héroes característicos: *common people,* seres normales sumergidos en situaciones increíbles y peligrosas, de las cuales salen airosos por cierta capacidad alegre e inconsciente para improvisar ante tortuosos y complejos dilemas. Hay también en ellos una cierta ética que los sostiene en una conducta honesta frente al mal... Lo cual no implica, naturalmente, la ausencia de una cierta fascinación ante éste. El mal corruptor es el otro platillo de la balanza, necesario para sostener la lucha y crear los pilares de su cine: el miedo y la culpa. Esta división un poco sumaria desaparecerá gradualmente de sus films americanos: los personajes se tornarán más complicados, y el triunfo de los «buenos» persiste, pero con mayor ambigüedad. «Mi trabajo en América—dice—ha desarrollado y ampliado mi instinto—el instinto de las ideas—, pero el trabajo técnico estaba firmemente definido, en mi opinión, desde *The Lodger.* Después de *The Lodger* no he cambiado nunca de opinión sobre la técnica y sobre la utilización de la cámara. Digamos que el primer período podría titularse la sensación del cine. El segundo período ha sido el de la formación de las ideas» [12].

Hitchcock, en América

Rebecca, una novela de Daphne du Maurier, fue el primer film americano de Hitchcock. Pese a su éxito y a contener las clásicas habilidades del realizador en la construcción del *suspense* y el enigma, no le complacía demasiado: «No es una película de Hitchcock. Es una especie de cuento, y la misma historia pertenece a fines del siglo XIX. Es una historia bastante pasada de moda, de un estilo bastante anticuado. En aquella época había bastantes escritoras: no es que esté en contra de ellas,

[12] F. T., *op. cit.*

pero *Rebeca* es una historia a la que falta sentido del humor.» A propósito de ello, Hitchcock señala que su productor Selznick deseaba que la película fuese muy fiel al libro, y así se hizo. En su conversación con Truffaut, le apunta irónicamente: «Usted conocerá seguramente la historia de las dos cabras que se están comiendo los rollos de una película basada en un *best-seller,* y una cabra le dice a la otra: 'Yo prefiero el libro.'»

Su obra siguiente retorna a sus temas preferidos: el *thriller* de aventuras y suspense. *Foreign Correspondent* (1940; en España, *Enviado extranjero;* en América Latina, *Corresponsal extranjero)* era una historia de espionaje en torno a una fórmula en clave, como en *Alarma en el expreso.* Este «McGuffin» [13] arrastra el secuestro de un viejo profesor y las aventuras de un periodista para salvarlo de los nazis en Holanda. Una de las escenas fascinantes del film es la de los molinos de viento que mueven sus aspas en sentido inverso al viento. Era, claro, una señal.

Tras una comedia de encargo, *Mr. and Mrs. Smith* (1941; *Matrimonio original),* Hitchcock dirige el mismo año *Suspicion (La sospecha),* basada en una novela de A. B. Cox (Anthony Berkeley) llamada *Before the Fact.* Hitchcock alteró profundamente la historia, que trata de una mujer que advierte poco a poco que se ha casado con un asesino y termina dejándose matar por él porque lo ama. En el film, el protagonista es despilfarrador y mentiroso, y su flamante esposa cree que es un asesino e intenta matarla para quedarse con su dinero... Aunque parece un compromiso (¿podía obligarse a Cary Grant a que fuese un asesino?) el guión se convierte en *otra* historia, tan interesante como aquélla. La mujer cree que su marido es un asesino, en lugar de descubrir que realmente lo es. Psicológicamente presenta mayores oportunidades para jugar con la sospecha y la intriga.

Saboteur (Sabotaje, 1942, que no debe confundirse con la inglesa *Sabotage,* de 1936) retoma el *leit motiv* de la persecución y del personaje acusado erróneamente de un delito de sabotaje. El punto culminante del film era una lucha en la cabeza de la Estatua de la Libertad. El vértigo, como Hitchcock no podía ignorar, es un poderoso motor de *suspense.*

En seguida, en 1943, Hitchcock realiza una de las mejores películas de este primer período americano y de toda su carrera: *La sombra de una duda, The shadow of a doubt,* con medios muy austeros y considerable libertad, expresa sutilmente la angustia de un terror muy complejo: la

[13] El «Mc Guffin» es «un truco, una complicidad». Hitchcock remonta su historia a Kipling. En sus historias de la India, sobre las luchas en la frontera, se habla siempre del robo de los planos de una fortaleza. «Eso era el "Mc Guffin", robar un secreto.» En la opinión de Hitchcock ese secreto era importante para los personajes, pero no para él, el narrador. Por tanto, develar el «Mc Guffin» no es importante y su mejor expresión es la nada...

ambigua y siniestra personalidad de un psicópata que ama y trata de asesinar a su sobrina, que a su vez lo estima profundamente. La economía de medios se corresponde a una sutil y elaborada austeridad expresiva, donde la sugestión visual vale más que toda explicación.

Lifeboat (Náufragos, 1943) era un microcosmos de la guerra, entonces en su apogeo, con un grupo de náufragos a la deriva en un bote salvavidas. A la fábula moral, confrontando las ideas de la democracia y el nazismo, se superponía un verdadero *tour de force* psicológico y técnico: desarrollar toda la obra en el ámbito del bote, con un 80 por 100 del film consagrado a primeros planos o planos medios. «Era una cosa que no era deliberada—dice Hitchcock—, probablemente instintiva en la mayor parte de los directores; era una necesidad de aproximarse, una especie de anticipación de lo que sería la técnica de la televisión.»

En 1944, Hitchcock regresó a Inglaterra para contribuir, con dos films de cortometraje, al esfuerzo de guerra: *Aventure Malgache* y *Bon Voyage.* Y al año siguiente llega *Spellbound* (1945; en España, *Recuerda;* en América Latina, *Cuéntame tu vida).* Las *trouvailles* técnicas del realizador y los escenarios diseñados por Dalí no evitan que el film sea un melodrama alimentado por un psicoanálisis freudiano superficial, que entonces comenzaba a convertirse en moda para Estados Unidos. Como comentaba Hitchcock a Truffaut, sólo se trataba, «una vez más, de una historia de caza del hombre, sólo que aquí envuelta en seudopsicoanálisis».

La extensísima filmografía de Hitchcock (53 películas y una inconclusa que estaba preparando a su muerte) hace que en el espacio de que disponemos sólo nos ocupemos en detalle de las películas que consideramos esenciales para su estudio, si bien no hay ninguna que carezca de algún interés.

Notorius y *The Paradine Case* [14] son dos ejemplos de la destreza estilística del realizador. El primero es una historia de espionaje, pero sus pilares esenciales residen en el tratamiento psicológico de sus protagonistas, a través de una trama rigurosa. El segundo, complicado drama de culpas y adulterios centrado en un juicio, resulta bastante inconvincente, incluso para su realizador. *Rope* (1948; *La soga/Festín diabólico),* versión de un asesinato célebre, llevado a la escena por Patrick Hamilton, consistió ante todo en una proeza técnica: hacer que toda la acción, con unidad de tiempo y lugar, transcurriera en un solo plano. Para conseguir esto, además de una rigurosa planificación de rodaje y encuadre, Hitchcock conseguía el enlace entre cada rollo de película ha-

[14] *Notorius* (1946). En España: *Encadenados.* En América Latina: *Tuyo es mi corazón.*

ciendo pasar a un personaje ante cámara, en equivalencia a un fundido en negro.

Pasando por sobre *Under Capricorn* (1949), un melodrama para Ingrid Bergman, y *Stage Fright* (1950, realizada en Inglaterra), llegamos a *Strangers on a train* (1951), un notable *thriller* donde el juego de una personalidad psicopatológica y el riguroso edificio del drama llegan a la perfección [15]. *I Confess* (1952; *Yo confieso),* basado en el conflicto de un crimen y su conocimiento por un sacerdote obligado al secreto de confesión, fue un ejemplo de la siempre latente raíz católica del cineasta inglés. Pero luego de *Dial M for Murder* (1954), un film menor, Hitchcock realiza *Real Window* (1954; *La ventana indiscreta),* otra de sus obras maestras. Como se recordará, es la historia de un auténtico *voyeur:* un fotógrafo inmovilizado por una fractura que desde su ventana espía a sus vecinos y termina descubriendo un crimen. Basada en una novela policial de Cornel Woolrich, se convierte, a través de la mirada implacable de Hitchcock, en un verdadero apogeo del film intimista, «testigo» de las vidas secretas, y en cierto modo en un microcosmos cruel de las pasiones humanas ocultas bajo las apariencias de normalidad.

To Catch a Thief (1955; en España, *Atrapa a un ladrón;* en América Latina, *Para atrapar al ladrón)* es un *thriller* lleno de virtuosismo y precisión hitchcockiana, pero *The Trouble with Harry* (1956; en España, *¿Quién mató a Harry?;* en América Latina, *El tercer tiro)* rebasa sus propios límites con una trama de humor negro y un estilo casi experimental, que denota su libertad de acción. Un cadáver incómodo pasa de mano en mano y nadie consigue ocultarlo del todo... Como dice Hitchcock, fue una forma de trabajar contra los clisés: «En *The Trouble with Harry* saco el melodrama de la noche oscura para llevarlo a la luz del día. Es como si presentara un asesinato a orillas de un arroyuelo cantarín y soltara una gota de sangre en el agua límpida. De estos contrastes surge un contrapunto, y quizá, incluso, una súbita elevación de las cosas corrientes de la vida.»

Una segunda versión de *El hombre que sabía demasiado* (1956) muy eficaz, pero que para mí carece del encanto de su film inglés, y un drama auténtico *(Falso culpable/The Wrong Man)* sobre el clásico tema hitchcockiano del inocente acusado, preceden a *Vértigo* (1958; *De entre los muertos,* en España), otra de sus obras capitales. «Lo que más me interesaba—decía Hitchcock—eran los esfuerzos que hacía James Stewart (el protagonista) para recrear una mujer a partir de la imagen de una muerta.» El *suspense,* el misterio y el miedo están presentes; pero también un penetrante e insólito erotismo, que en el autor refleja una

[15] En España: *Extraños en un tren.* En América Latina: *Pacto siniestro.*

notoria mezcla de puritanismo y fascinación por el sexo... En Hitchcock el erotismo es muy complejo y nunca manifiesto en toda su posible exhibición; por eso, por ser elusivo y latente, resulta mucho más excitante que en una simple película de sexo y desnudos. Este aspecto mórbido e inquietante del sexo reaparece en su admirable *Psycho (Psicosis,* 1960), un estudio de psicopatología cuyo verdadero interés no es clínico, por cierto. En Hitchcock, como siempre, la psicología y el realismo externo es apenas un dato más para un juego casi diabólico que, al fin, tiene mayor validez dramática que su historia: la forma convirtiéndose en sustancia. «Con *Psicosis*—dice Hitchcock—dirigía a los espectadores exactamente igual que si tocara el órgano.»

Junto con *Los pájaros (The Birds,* 1963), es la película más fascinante y «tortuosa» de este período. Un año antes de *Psicosis,* en 1959, había realizado otro de sus *thrillers* clásicos, *North by Northwest* [16], notable, como todos los suyos, por el mecanismo del tratamiento visual, que acrecienta sus ritmos dinámicos y atrapa al espectador en su trama, siempre algo inverosímil. El montaje de su famosa secuencia de la persecución de Cary Grant por una avioneta, en medio de un enorme campo de trigo, es un buen ejemplo de su forma narrativa, estrictamente funcional y prevista en cada signo icónico.

Marnie (1964; en España, *Marnie la ladrona), Torn Curtain (Cortina rasgada,* 1966), *Topaz* (1969), *Frenzy (Frenesí* 1971) y *Family Plot* (1975) son los últimos títulos de una carrera tan extensa como pródiga en deslumbrantes aciertos. En todas ellas su estilo actúa con maestría característica, pero cada vez más envuelta en sí misma. *Family Plot,* por ejemplo, es una especie de *divertissement* que resume la mayoría de sus trucos visuales y escénicos, aumentados por un humor sarcástico, «más allá del bien y del mal». La edad no parecía vulnerar sus cualidades ni su inventiva fílmica. Sólo añadía una suerte de olímpica libertad, segura de sus dominios en el miedo y la emoción. Como todos los grandes maestros, pintaba siempre el mismo cuadro, en perspectivas y colores infinitamente variados.

La lección del maestro

La fascinación infalible que produce el cine de Hitchcock alcanza por igual (esto es raro) a todos los públicos y a los críticos en general, salvo excepciones. Y—otro rasgo poco habitual—es apreciado por los directores de cine. Estas curiosas unanimidades pueden explicarse: Hitch-

[16] 1959. En España: *Con la muerte en los talones.* América Latina: *Intriga internacional.*

cock es un especimen puramente cinematográfico, que domina totalmente las técnicas de atrapar al espectador en una gama completa de emociones físicas y psicológicas. Ha definido un universo propio lleno de claves familiares y persistentes, pero a la vez ejerce el atractivo de la sorpresa y el *suspense* para lograr que sus films no dejen un solo momento libre al tedio o el vacío. Como decía Truffaut, «... no filma más que cosas excepcionales, pero estas cosas le son, sin embargo, muy personales, un poco como obsesiones privadas».

Por otra parte, el soberano dominio de las técnicas cinematográficas (nunca gratuitas) y de la forma lo convierten en un realizador de quien cualquier director o fotógrafo puede aprender las reglas no escritas del lenguaje visual y sonoro. Son muy pocos, en realidad, los cineastas capaces de definir a sus personajes y sus vivencias dramáticas con la escueta síntesis de un movimiento de cámara, la dirección de una mirada o la administración exacta del tiempo de una secuencia. Cuando se llega a ese dominio de la expresión, todos los elementos utilizados se dirigen siempre al fin que el creador desea, y las circunstancias, los argumentos utilizados, los actores y la iluminación son las herramientas que maneja a su arbitrio. Lo cual no impide que haya tenido dudas y angustias personales: «Tomar el guión de alguien y fotografiarlo a mi manera no me basta—confiaba a Truffaut—. Me siento obligado a tratar por mí mismo el tema, para bien o para mal. Sin embargo, debo tener cuidado de no encontrarme escaso de ideas, pues, como todo artista que pinta o escribe, estoy limitado a un cierto terreno. No quiero compararme con él, pero el viejo Rouault se contentó con pintar payasos, algunas mujeres, el Cristo en la cruz, y esto constituyó la obra de toda su vida. Cézanne se contentó con algunas naturalezas muertas y con algunas escenas del bosque; pero ¿cómo puede un cineasta empeñarse en pintar siempre el mismo cuadro?»

Hitchcock creía que no podía hacerlo, pero en realidad todos sus films son realmente versiones—enormemente variadas en temas y tratamientos—de una sola obsesión: el miedo y la fragilidad del hombre enfrentado a riesgos enormes y a veces innombrables. Y cuando se sentía liberado de su sentido del «público» (rara vez) y de la eficacia comercial, su cine—como en *Vértigo* o *The Trouble with Harry*—alcanza esa originalidad creadora que tan pocos consiguen. Por otra parte, aun esas películas que muestran notoriamente su capacidad de atraer grandes masas de espectadores por su fácil comunicación aparente, contienen rasgos casi experimentales, una libertad increíble en su factura, un humor sarcástico que llega a la ferocidad. Basta recordar *Psicosis, Los pájaros, Vértigo*... Si se revisa la obra de muchos cineastas contemporáneos, del William Wyler de *El coleccionista* al Polanski de *Repulsión,* del Truf-

faut de *La dama del Mississipi* al Chabrol de *Le boucher,* podrá advertirse que Hitchcock ha influido profundamente en los realizadores. A veces en forma fructífera, como en la mayoría de los casos citados; en otras por simple imitación mediocre. Como observa Truffaut, «si tantos cineastas, desde los más dotados a los más mediocres, observan atentamente los films de Hitchcock, es porque reconocen en ellos la existencia de un hombre y de una carrera asombrosa, de una obra que examinan con admiración o envidia, con celos o con provecho, pero siempre con pasión».

Hace algún tiempo, recorriendo los estudios Universal, en Hollywood, hicimos—como es de rigor—una visita a todas sus instalaciones y decorados; entre poblados vietnamitas convertibles en aldeas mexicanas, aviones escorados y el viejo París del primer *Jorobado de Notre Dâme,* se erguía en una colina la siniestra casa de *Psicosis,* conservada como una especie de atractivo turístico... Hitchcock merece ese homenaje: curiosa persistencia de un decorado ficticio habitualmente destinado a la destrucción inmediata, pero que esta vez adquiría la realidad de un sueño. Sueños o pesadillas son muchos de los mejores films de Hitchcock. Por eso persisten en la memoria, como ejemplos de un cine lleno de claridad aparente y muchas tinieblas de doble fondo.—*(JOSE AGUSTIN MAHIEU. Cuesta de Santo Domingo, 4, 4.º dcha. MADRID-13.)*

"LA CUADRA" Y ANTONIO GALA: ANDALUCIA DESNUDA, ANDALUCIA BARROCA

Dos espectáculos, dos, tras unas consideraciones generales

I

El teatro español resucita. Hace algunos años—quizás algunos meses—repasar la lista de obras en cartel era confirmar que el teatro español tenía poco que ver con la vida real de los españoles, lo que ponía en duda su misma categoría estética y la función sociopolítica del teatro en sí. Alguien—José Monleón—confirmó que una de las características del teatro español contemporáneo era su escapismo, su enraizamiento en una situación angustiosa: la brutal disociación entre realidad y teatro, entre hombre de la calle y ese mismo hombre convertido en

espectador. Pero las cosas han cambiado—al menos eso parece—, algunos fantasmas se han disipado—eso creemos—y el teatro, como tantas otras cosas en nuestro país, también ha evolucionado. ¿Hacia dónde? Eso es otra cuestión. Por supuesto que no todo, ahora y hablando sólo de teatro, es como quisiéramos. Tras la muerte del Gran Fantasma, la gente, la buena gente del teatro, despertó a la ilusión. La caída de la censura acrecentó esa ilusión. Luego se produjo lo que se ha dado en llamar el «desencanto». No acontecieron milagros. Se decía—se dice—que «antes» era mejor; que los dramaturgos no saben qué hacer con esa libertad con que ahora se encuentran; que andan desorientados al no tener que manejar esa complicidad de símbolos y sobreentendidos con que habían venido desarrollando su trabajo... Cundió el desencanto. Pero—digo yo—¿qué se esperaba? ¿Que de inmediato se hiciese la luz sobre la sombra? ¿Que, sin más, se multiplicaran los peces o el agua se transformase en vino?...

Acabo de decir que «parece» que las cosas han cambiado, que «creemos» que los fantasmas se han disipado. Y tendría que añadir que algunos casos recientes han venido a desdecir la hipotética desaparición de la censura. También he dicho que el teatro español resucita. No me contradigo. A primera vista podría parecer que ese pesimismo—o ese «desencanto», por utilizar el término de moda—está justificado. Pero miremos la situación social-política-económica actual de nuestro país. Es un quiero y no puedo. Y, sobre todo, el ritmo del cambio—de la llamada «reforma política»—es demasiado lento, exasperantemente lento. Volvamos al teatro. ¿Qué ocurre con él? Expectación y decepción, ilusiones y desengaños... No acaba de despegar. Dicen que está en crisis. Pero ¿no es el teatro testimonio, reflejo, de una sociedad? Pues eso hace, aunque sea de manera indirecta. También nuestro teatro de hoy avanza, tantea, se demora, retrocede, continúa... como el país. No ha sido posible el «levántate y anda». Es una resurrección lenta, a convulsiones, decidida a veces, renqueante otras. También el teatro, los dramaturgos, han tenido que adaptarse, que replantear y reconsiderar su obra. Como al cambio político del país, se puede formular la acusación de lentitud, quizá de incertidumbre. No de moribundia.

Algunos datos de la presente temporada teatral confirman este «aletargado» resucitar de la escena española. El Centro Dramático Nacional—que también ha padecido su crisis con cambio de dirección—consigue llevar gente al teatro con una programación que va desde la magistral concepción escénica del grupo catalán Teatro Lliure hasta el vodevil de altura de Sternheim, pasando por Cervantes, adaptado por Nieva;

Gorki o García Lorca. Buero Vallejo ha estrenado; también Alfonso Sastre. Tres inéditos—Alfonso Vallejo, Francisco Ors y Eduardo Quiles—al fin han subido a nuestros escenarios. Los clásicos—Lope, Calderón, Fernando de Rojas—también han aparecido. Lo mismo que Brecht, Tolstoi, Miller, e incluso una versión teatral de una novela de Delibes... (De algunos de estos estrenos nos ocuparemos próximamente.) El Ministerio de Cultura ha producido espectáculos, ha puesto en marcha una campaña de promoción de espectadores, ha creado un Centro de Documentación Teatral... *Primer Acto,* una revista fundamental en la historia del teatro español, ha reaparecido, tras varios años de silencio... Circulan colecciones de libros de teatro...

En honor a la verdad, y por lo que respecta a los estrenos producidos, habría que puntualizar que el balance es muy desigual. Junto a aciertos y notables logros, dignos de encomio, aburrimiento, pobreza de ideas, repeticiones que nada aportan. Los otros hechos ahí quedan, como apuntes para un informe. Pero en ningún caso—al menos por ahora—la situación del teatro español actual es un callejón sin salida. Es un despertar a manotazos, buscando vías, confirmando caminos ya hechos... Una resurrección—como dije antes—aletargada, acorde al ritmo del país. Lo grave sería si ese aletargamiento se convierte en rigidez, en cansancio de cuerpo vencido. Tanto para el país como para el teatro. A mí, de momento, y como diría el poeta Pedro García Cabrera, «la esperanza me mantiene».

II

Dos espectáculos, o mejor dicho: un espectáculo y una espectacular obra, se suman a esta resurrección del teatro español de que hablaba. Los dos nacen de Andalucía. Uno se construye a partir de cantos y bailes; el otro es teatro de la palabra, en el mejor sentido. En uno no hay papeles a representar, sino vivencias a mostrar; el otro surge del saber hacer de un dramaturgo consolidado y crea un sólido personaje femenino. En un caso hay desnudez total de elementos, es un poema gestual y sonoro; en el otro caso hay barroquismo y sobreabundancia, y también es un poema: para la vista y por el verbo. Son dos visiones diferentes de Andalucía. Pero quizá no sean más que una misma visión de un pueblo, de un país, que en última instancia adquiere dimensiones y validez universal. Hablo de *Andalucía amarga* y de *Petra Regalada.* Hablo del grupo La Cuadra y de Antonio Gala.

«ANDALUCÍA AMARGA»: LA POÉTICA DEL GRITO

I

Andalucía amarga [1] es la última creación del grupo sevillano La Cuadra. Antes de su estreno en Madrid se presentó, en abril de 1979, en Bruselas, dentro del Festival Internacional del Nuevo Teatro. En octubre tuvo por escenario la antigua iglesia de San Hermenegildo, de Sevilla. Y en noviembre participó en el Festival de Otoño de París. En varias ocasiones—algunas desde estas mismas páginas [2]—me he ocupado de La Cuadra y sus creaciones. Dije entonces que los espectáculos del grupo—*Quejío, Los Palos, Herramientas,* y ahora *Andalucía amarga*—surgen, en primera instancia, de la necesidad de desmitificar los cantes y bailes de la Andalucía convertida en imagen estereotipada de panderetas y trajes de lunares.

Esta desmitificación sirvió para crear un nuevo lenguaje teatral —aceptemos de una vez que los espectáculos de La Cuadra son «teatro»—de eminente raíz popular. Uno de los intentos más válidos y serios que conocemos. Esa expresión popular que se da en las creaciones del grupo sevillano no es fruto de un método intelectual, sino de una realidad sociocultural. Aquí no se «representa», sino que los miembros del grupo «muestran» sus vivencias; son protagonistas de su propia vida, buscando ellos mismos una interpretación emocional, social, política, del medio que los rodea. La Cuadra utiliza valores dramáticos de la vida misma—especialmente del mundo del trabajo cotidiano—que se muestran en el escenario y actúan como elementos culturales de comunicación teatral del medio popular. Todo ello establece una nueva dialéctica dramática sustentada en una vena preliteraria, por un lado: el cante, y aliteraria, por otro: el baile. No hay preceptivas ni culturalismos. El cante, el baile, la desarticulación corporal, la fatiga y el lamento, el sudor, el grito, la rabia... son los elementos del lenguaje de La Cuadra.

También señalé tiempo atrás que la crítica internacional había querido ver—concretamente en *Quejío*—cierto parentesco con el Teatro de la Crueldad postulado por Antonin Artaud. Artaud estuvo en México

---

[1] *Título:* «Andalucía amarga».
Autor: SALVADOR TÁVORA.
Intervienen: Manuel Alcántara, Mariana Cordero, Lilyane Drillon, Manolo Montes, José Morillo, Juan José del Pozo y Salvador Távora: «La Cuadra de Sevilla».
Asistente de dirección: Lilyane Drillon.
Creación y dirección: Salvador Távora.
Estreno: Teatro Martín, Madrid, 26-III-1980.

[2] Ver *Cuadernos Hispanoamericanos,* núms. 308 y 317: «Quejío y el teatro actual», págs. 211-218, y «Teatro de autor y teatro de grupo: Buero, Nieva, El T. E. I. y La Cuadra», págs. 434-443, respectivamente.

y vivió experiencias fundamentales para la consolidación de su teoría teatral. Artaud buscaba la supervivencia de culturas primitivas, la expresión ritual del hombre que lo mostrara al desnudo, que le devolviera su condición de fuerza, de elemento vivo de la naturaleza, más allá de los cauces de la «comedia social». Artaud hablaba de situaciones límite, de la gran verdad de quien se sabe condenado por la peste. Los espectáculos de La Cuadra son ceremonias violentas, trágicas, estremecedoras, impregnadas de una extraña magia que transmite al espectador la autenticidad de la realidad viva y verdadera. Es un ritual permanente en el que los miembros del grupo se ofrecen a sí mismos, sus vivencias, para llegar al éxtasis casi, al trance, en ese descubrirse, en ese mostrarse al desnudo a los demás. Eso es lo que hace La Cuadra: nos revela —«cruelmente»—la verdadera condición humana, descarnada, sin máscaras.

II

Andalucía amarga es una reflexión sobre la emigración en general, y andaluza, en particular. De los objetivos y pretensiones del espectáculo nos informa su creador y director, Salvador Távora, en unas notas del programa:

> «*Andalucía amarga* puede ser—por el impulso fundamental de su concepción y en medio de las aspiraciones del debate cultural que en la parcela del lenguaje teatral intenta plantear—la ordenación, en un determinado espacio, de las circunstancias y sensaciones que ante el hecho de la emigración y desde un punto de vista coincidente muy sugestivo sentimos unos andaluces, algunos compañeros emigrantes residentes en Bruselas. Al imaginar este cuarto montaje, como guión de desarrollo para canalizar comportamientos y respuestas individuales, he intentado mantener, como en anteriores trabajos, una rigurosa correspondencia entre lo que se es y lo que se muestra en el espacio escénico, evitando la injerencia de cualquier factor, teatral o externamente político, que rompiera esas naturales relaciones.»

Estas líneas de Távora confirman la trayectoria, la coherencia de la línea de creación de La Cuadra. Esta vez se trata del drama de la emigración; pero, como siempre, produciéndose esa rigurosa correspondencia entre lo que se es y lo que se muestra en escena.

El espectáculo comienza cuando las llamas de dos candiles quiebran la oscuridad. Ya desde ahí se nos está diciendo que asistimos a un rito, a un ceremonial. Encender los candiles es la búsqueda del hombre, la disipación de las sombras para que ese hombre se muestre en claridad:

auténtico. Luego, poco a poco, los miembros del grupo pueblan el escenario. Están en su tierra. Los cantes y el baile delatan la miseria, van surgiendo estremecedores. La música de órgano acentúa el carácter litúrgico. Y la mujer: silenciosa, contemplando, enlutada, marginada; ese es el único papel que conoce, el único que socialmente le han dejado desempeñar. Cuando marche, cuando emigre, se integrará por el trabajo. Entonces cambiará su ropa y dejará su marginación. El dramatismo crece; la violencia interior de los cantes y el baile realza el dolor. Y entre el cante desgarrado y la danza anárquica, entre el grito y el quebranto íntimo, desciende del techo un gigantesco candelero para velas: paso de Semana Santa, Andalucía sombría y penitente, dolor enlutado, estampa negra. Y, luego, tres palos golpeados contra el suelo con saña y un taconeado enervante que forman un tren. Un tren oscuro, un tren para alejarse, para emigrar. Imágenes, sensaciones apenas definibles que surgen de la unión entre el sentimiento y la expresión verdadera de ese sentimiento a través del cuerpo y la garganta. Un esfuerzo ilimitado, un descoyuntamiento, un sacudimiento continuo, visceral, de los músculos, que alcanza su grado máximo con la aparición de una auténtica retroexcavadora al fondo del escenario. Es la máquina feroz que oprime y devora con sus mandíbulas de hierro y contra la que se debaten en violenta lucha cada uno de los personajes para resurgir diciendo, cantando palabras de libertad y regeneración. Se prolonga esa lucha y es ahora una auténtica sinfonía sonora a base de herramientas de trabajo—golpes de martillo y torno, paletadas, chirridos de soplete, el desenrollarse de una gruesa soga de una gran bobina—y el voltear metálico y desaforado de la retroexcavadora, lo que inunda el escenario. Luego, un grito desesperado, unitario, y vuelve el silencio. Poco a poco se reagrupan: coral de brazos unidos, hombres solidarios. Al final, un texto que no se canta, que, por sobre el jadear de las respiraciones, más que decirse se grita, se arroja, a la cara o a la indiferencia. Paulatinamente el escenario se vacía. Vuelve la oscuridad tras apagarse los candiles.

En *Andalucía amarga* se mantiene el procedimiento de espectáculo-alegoría. Permanece la idea de representar la opresión mediante elementos materiales: un bidón pesado al que estaban atados los miembros del grupo y que había que arrastrar, en *Quejío;* unos palos amenazadores que hundían y aplastaban, en *Los Palos;* una hormigonera, en *Herramientas;* y, ahora, una auténtica retroexcavadora, en *Andalucía amarga.* Junto a eso—como señalé al principio—, un lenguaje gestual y visual que acompaña al cante.

Lo que con todo ello se relata es la vida de unos hombres, de todo un pueblo, que va siendo privado de sus raíces, de su tierra, de su forma de trabajo y, en definitiva, de su libertad. Un pueblo que es conduci-

do a la emigración y al trabajo industrial. Un pueblo que marcha a la despersonalización. Podría decirse—como señaló Haro Tecglen—que en ese enfrentamiento hombre-máquina está presente, mediante una metáfora actual, el viejo enfrentamiento con el destino, la lucha agónica contra las fuerzas superiores: el «deus ex machina» de Eurípides y su tiempo. La Cuadra nos introduce en el dominio de la tragedia en puridad. Una tragedia contemporánea, de héroes cotidianos, y construida con elementos singulares.

Volvamos a las notas de Salvador Távora en el programa:

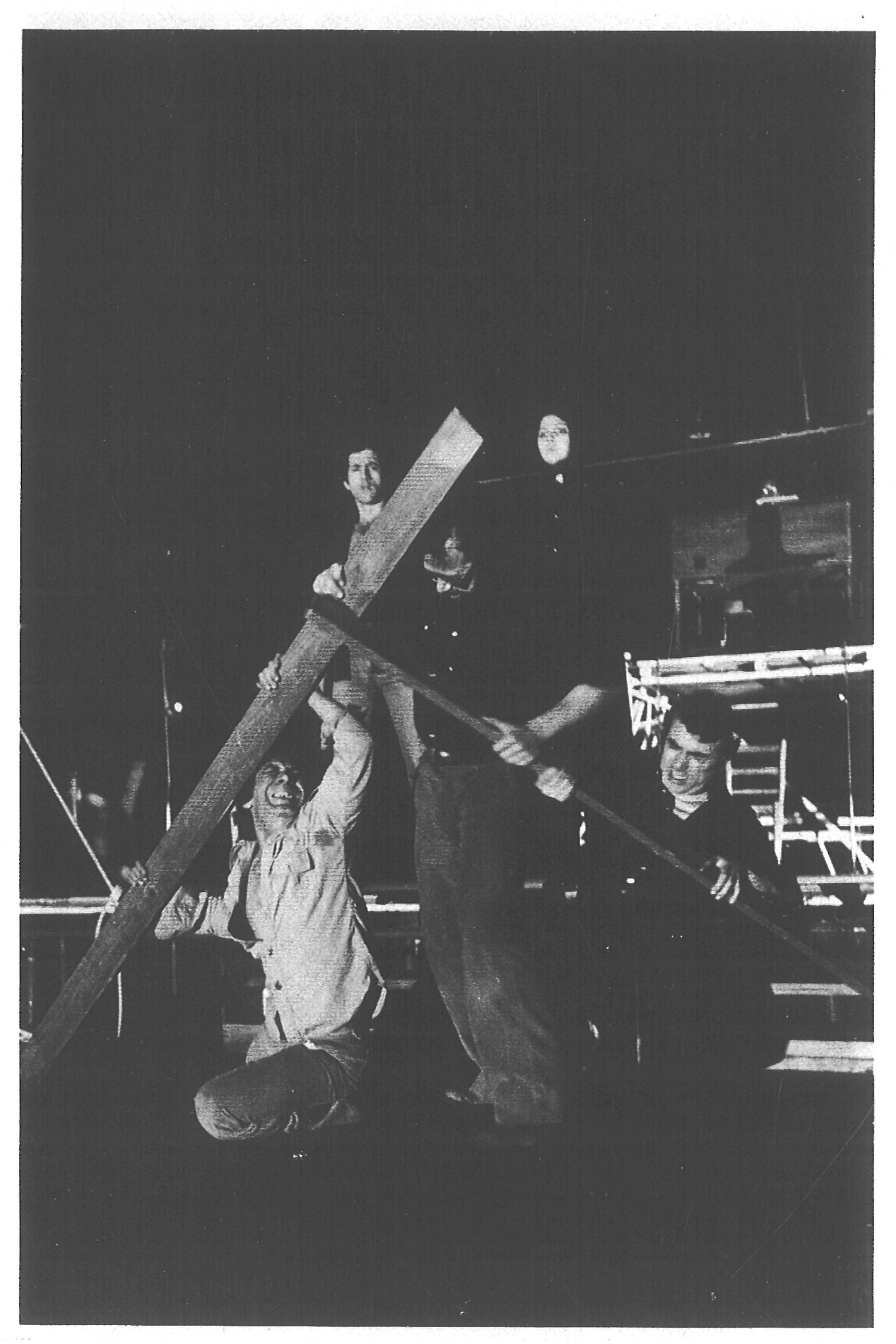
> «*Andalucía amarga* no pretende ser un espectáculo en el que se historicen las causas y se expongan las soluciones ante un hecho doloroso. *Andalucía amarga* sólo aspira a ser un poema físico y sonoro en el que se sienta la angustia vivencial y existencial del cruel desarraigo que lleva implícita la forzada emigración.»

Y, en efecto, *Andalucía amarga* resulta, como pretendía Távora, un auténtico poema físico y sonoro. Un poema con la mejor de las cualidades: la autenticidad. El espectáculo de La Cuadra se concibió desde una perspectiva muy concreta: el entorno andaluz. Pero la emoción sobrepasa la anécdota. Sobrepasa incluso la localización geográfica en que se desarrolla. *Andalucía amarga,* partiendo del contexto específico andaluz, está recorrida por un sentimiento universal: el del ser humano y su desarraigo, su manipulación, su explotación. Incumbe a la esencia del hombre. Por la sinceridad con que ha sido planteada, por la verdad con que se ha hecho.

Antonio Gala: del barroquismo y la ambigüedad

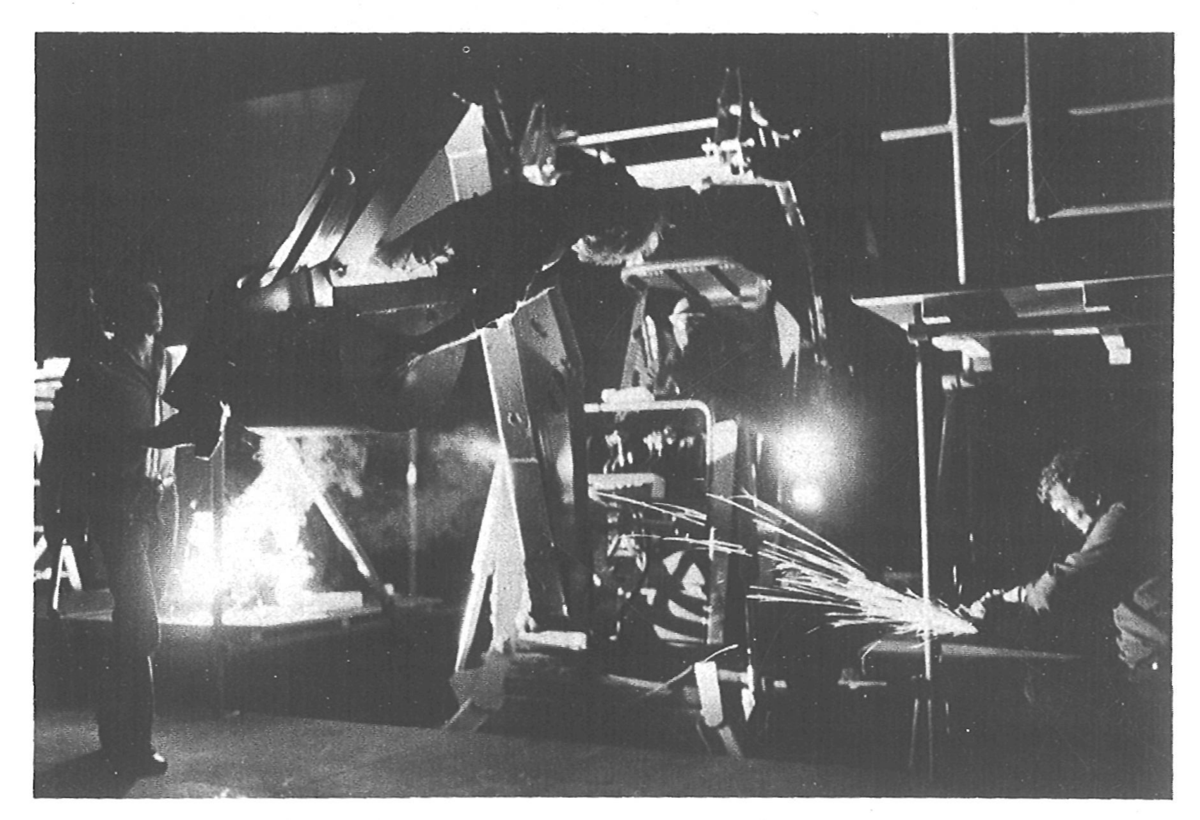
I

Poseedor de una curiosidad inagotable, ningún género literario ha dejado de tentar a Antonio Gala. Ensayo, relato, poesía, teatro, artículos periodísticos, conferencias, guiones de cine y televisión... en todos los campos en que ha probado suerte ha logrado notoriedad, y en todos ha quedado patente su espléndida formación intelectual y su buen gusto literario, con los que ha conseguido significados sorprendentes. Con un estilo de fuerte raíz poética y delicado humor, irónico y polémico, de innegable originalidad y lleno de fantasía, Antonio Gala es uno de los nombres inevitables al hablar de nuestra cultura. En el campo del teatro, a nadie se le escapa que Gala es uno de los autores fundamentales



Escena de Andalucía rota *(conjunto «La Cuadra»).*





Dos escenas de Andalucía rota *por el conjunto «La Cuadra».*



Ismael Merlo, Julia Gutiérrez Caba y Aurora Redondo en Petra Regalada, *de Antonio Gala.*



Julia Gutiérrez Caba y Aurora Redondo en Petra Regalada, *de Antonio Gala.*

de la escena española contemporánea. Tanto por lo que muestra e insinúa como por lo que revela de sí mismo y lo que recoge de la sociedad en que está inmerso.

Gala irrumpió en el panorama teatral español en 1963 con *Los verdes campos del Edén,* obra que le valió, entre otros, el Premio Nacional de Teatro y el Ciudad de Barcelona. En su primer estreno, Gala mostraba ya un alto nivel literario, dramatizando unas situaciones vistas con aliento poético y una importante carga de fantasía, pero que no dejaba de contener elementos de crítica social y política. Posteriormente, esos aspectos críticos contenidos en *Los verdes campos del Edén* se harían más patentes, ocuparían un primer plano, en *El sol en el hormiguero, Noviembre y un poco de yerba* o *Los buenos días perdidos.* Sus últimas obras estrenadas—*Anillos para una dama, Las cítaras colgadas de los árboles* y *¿Por qué corres, Ulises?*—vinieron a demostrar el rejuvenecimiento que Gala aportaba al teatro español con una dramaturgia en la que la fuerte raíz poética, el humor y la ironía, la recreación histórica o legendaria, y la pasión por la palabra—entre otras cosas—se conjuntan espléndidamente. Pero hay más.

Entre las preocupaciones esenciales del teatro de Antonio Gala, Monleón señaló [3] como constante y fundamental su sentido de la frustración, expresada generalmente a través del tema del amor. Para Gala, la gran tragedia del ser humano es la pugna entre la soledad y el amor. La «necesidad de amar» se convierte en su teatro en fuente de todas las alegrías y dolores. De esa necesidad surgen los grandes actos y también el insoportable sentimiento de tener las manos vacías. El tiempo, medida de las oportunidades ganadas y perdidas, es el compañero inseparable de batalla entre soledad y amor.

Nunca abandonará Gala este eje temático. Incluso en aquellas obras de más claro contenido político—*El sol en el hormiguero* y *Noviembre y un poco de yerba*—seguirá manteniendo la misma línea conflictiva. Sólo que en estas piezas, el amor y sus frustraciones dejará de ser un hecho íntimo e individual para convertirse en sentimiento y aspiración colectiva.

Por su parte, Enrique Llovet ha señalado [4] que en toda obra de Antonio Gala hay siempre una estructura cerrada en la que «alguien» debe enfrentarse con la sociedad. A veces, esa sociedad sólo se adivina al fondo, y, a veces, avanza con sus contornos bien visibles. Con ello, lo que intenta Gala es que el público conformista asimile alguna de las

[3] José Monleón: *Gala: poesía y compromiso,* prólogo de «El caracol en el espejo», «El sol en el hormiguero» y «Noviembre y un poco de yerba», de Antonio Gala. Taurus Ediciones. Colección El Mirlo Blanco, Madrid, 1970.

[4] Enrique Llovet: Prólogo de *Las cítaras colgadas de los árboles* y *¿Por qué corres, Ulises?,* de Antonio Gala. Selecciones Austral, Espasa-Calpe, S. A., Madrid, 1977.

ingratas realidades españolas. Es el caso, especialmente, de *Las cítaras colgadas de los árboles,* una obra esencialmente crítica y que analiza los problemas de nuestra realidad social. Y quizá ese intento de afrontar nuestra realidad hace que el análisis de la historia sea otra constante de la dramaturgia de Antonio Gala.

El gran objetivo de la obra de Gala—nos dice Llovet—es nada menos que la redención: «El gran tema explícito o implícito en la dramaturgia de Gala es la dicotomía opresor-oprimido.» Y nuestro autor suele tratar el tema en paralelo; es decir, duplicando el choque social con un enfrentamiento personal.

Un factor aglutinador organiza y sostiene los esquemas dramáticos de Antonio Gala: la palabra. Su teatro es un teatro literario, llegando incluso a ordenar las escenas con arreglo a esas pretensiones literarias, que, además, suelen funcionar como tensiones que regulan el ritmo, que marcan el tono y plantean o liquidan la significación en cada momento. Este carácter literario del teatro de Antonio Gala—pese a sus riesgos—le ha proporcionado sus más grandes momentos.

II

Tras cinco años de silencio teatral—recordemos que la última obra de Gala estrenada fue *¿Por qué corres, Ulises?,* en 1975—, este cordobés de gran vocación intelectual y literaria se asoma de nuevo a los escenarios españoles. Lo hace con *Petra Regalada* [5], nombre que viene de San Pedro Regalado, no de donación, como matizó Gala en su momento. En la obra se nos relata la historia de un pueblo en el que existe una Fundación de Petras Regaladas, fundada en el siglo XVIII, que paulatinamente se ha ido degradando hasta convertirse en un burdel. Por diversas circunstancias, en el antiguo convento de Clarisas reina una mujer que nunca ha puesto un pie en la calle. Esa mujer es Petra Regalada—título, nombre genérico y propio, al mismo tiempo, del cargo—, asistida por un ama que, en su tiempo, fue la anterior Petra Regalada. La Petra Regalada es como una prostituta de clausura; una prostituta sagrada, revestida de carácter místico y milagrero, pero también esclava y prisionera. El oficio, la esclavitud y la mitología de Petra

[5] *Título:* «Petra Regalada».
Autor: ANTONIO GALA.
Intérpretes: Julia Gutiérrez Caba, Aurora Redondo, Ismael Merlo, Javier Loyola, Carlos Canut, Gabriel Jiménez y Juan Diego.
Director de producción: Salvador Collado.
Ayudante de dirección: Jesús Gracio.
Escenografía y vestuario: Andrea D'Odorico.
Director técnico: José Carpena.
Dirección: Manuel Collado.
Estreno: Teatro Príncipe, Madrid, 15-II-1980.

Regalada han sido impuestos—para propio interés—por un tiránico trío de «fuerzas vivas»: el cacique, amo y señor del pueblo; el alcalde, brutal e ignorante, nombrado por el cacique; y el notario, cínico y esbirro también del cacique.

Un joven ajeno al pueblo aparece en escena: agita a las gentes para que se rebelen contra la tiranía, y gana el amor de Petra Regalada. Por ese amor, Petra se revuelve contra sus amos, intenta ser ella misma y desmitificar lo que significa la Petra Regalada. Al cabo, tras una larga agonía, muere el cacique, y el pueblo se alza. Para contener a las masas sublevadas, el joven resucita el mito de Petra Regalada como obradora de milagros y la hace salir en procesión. Luego llega el desencanto. Cuando Petra cree que todo va a cambiar, cuando espera el regreso de la vida verdadera en vez de la farsa que ha vivido, el joven se convierte en el nuevo cacique. Sin embargo, aún no es el final. El joven tirano manda al asilo al ama. Petra Regalada, ante su inmediata sustitución por otra prostituta sagrada, tendrá que ocupar el lugar de la vieja ama. Pero un niño tonto, protegido de Petra, mata al nuevo cacique. Ahora sí es el final. Un final en el que parece que hay esperanza, pero que también, como una advertencia, parece querer indicarnos que todo seguirá igual.

Petra Regalada es coherente con esas constantes del teatro de Antonio Gala, señaladas más arriba. Se da la «necesidad de amar», esa pugna entre soledad y amor, en el personaje protagonista. Está presente también la frustración. Como, asimismo, el enfrentamiento, el deseo de redención, y la dicotomía opresor-oprimido. Y, sobre todo, un extraordinario lenguaje. Un lenguaje crepitante, escandaloso, ágil, rabiosamente popular, muy andaluz. Gala da un auténtico recital de viveza e ingenio en el diálogo, una sabiduría de réplica difícilmente encontrable en otros dramaturgos. Pero también hay barroquismo y ambigüedad.

Un barroquismo de concepción. Con Petra, Gala crea un personaje femenino magistral. También nos ofrece una visión, casi una caricatura —a través de ese carácter milagroso de Petra Regalada—, del concepto de lo religioso en Andalucía. Como, igualmente, nos muestra a esa misma Andalucía en el habla y en el sentir popular de los personajes. La obra oscila de la tragedia a la comedia, con tratamiento poético. Hay instinto de dramaturgo que provoca situaciones vivas e interesantes. Hay sorpresa y sarcasmo. Un concepto de la vida que revela un pensamiento honesto. Hay elementos críticos y análisis sociopolítico. Caracteres sólidamente definidos y comportamientos oscilantes. Ironía y humor, ternura, revelaciones e insinuaciones. Hay una ambición, una intención globalizadora que pretende abarcar la vida, los hombres, las mujeres, el pueblo, la política... Quizá haya demasiadas cosas. Un

amontonamiento de tentativas y facultades que dificultan la claridad y la asimilación.

«El arte no tiene por qué ser inequívoco», dijo Gala a propósito de *Petra Regalada*. Y quizá eso lo ha llevado a la ambigüedad, al manejo de personajes que son ideas, situaciones que son claves, símbolos. España puede ser la misma Petra Regalada o el viejo convento convertido en burdel. La agonía del cacique tiene mucho que ver con la de Franco, y quizá sea ese su significado. En el joven—primero, revolucionario; tirano continuista, después—se ha querido ver a la actual izquierda política pactante. Pero quedan más adivinanzas que resolver. *Petra Regalada* se convierte así en una propuesta abierta cuyos enigmas tendrá que intentar responder el espectador. Sin embargo, lo que sí parece claro en *Petra Regalada* es que la redención, la justicia, nunca vendrá de fuera, ni de arriba. Debe venir de dentro. También, pese al barroquismo y la ambigüedad, es claro que en *Petra Regalada* encontramos al Antonio Gala dramaturgo de talento y escritor de calidad. Aunque en esta ocasión haya sido en demasía.—*SABAS MARTIN (Fundadores, 5. MADRID-28).*

LA ACTUALIDAD DEL "ARTURO UI", DE BRECHT

En 1978, el 10 de febrero exactamente, se cumplía el ochenta aniversario del nacimiento de Bertolt Brecht. Dada la escasa resonancia que el hecho ha tenido entre nosotros, no estaría de más aprovechar la conmemoración, siquiera sea tardíamente, para sugerir la conveniencia de hacer un balance de lo que significó la teoría y la obra del dramaturgo alemán en la evolución del teatro del siglo XX. Para ello sería deseable la rápida divulgación en castellano de las ponencias y conclusiones del simposio celebrado en Berlín con motivo de la efemérides, tal como parcialmente y con algún retraso se hizo con las del desarrollado allí diez años antes. En estas páginas queremos llamar la atención sobre un aspecto concreto de la producción de Brecht, el *Arturo Ui* y su traducción española, llevada a cabo por Camilo José Cela y puesta en escena hace un par de temporadas por Peter Fitzi y José Luis Gómez, con la compañía del Teatro de la Plaza. La labor del adaptador ha sido pasada por alto muy a la ligera, con notoria injusticia, y el contribuir a paliarla nos permitirá aludir también al problema de la actualidad de la

obra, cuestionada por algunos, según una inveterada costumbre de cierta progresía autóctona, que consiste en dar por superado todo aquello que llega con algún retraso, siendo así, sin embargo, que sus posibles enseñanzas nunca han sido llevadas a la práctica ni asumidas como algo normal en la vida del teatro y de la cultura. De esta forma, Brecht no habrá significado nada en su momento, porque no se le conocía, ni significa nada ahora, porque... ¡ya ha pasado!

Cierto es que por los años sesenta se produjo un sarampión brechtiano, limitado casi totalmente al teatro independiente, pero durante su erupción se entendió muchas veces al dramaturgo de forma nefasta, a base de sacralizar acríticamente al—más que nunca—«pobre B. B.». Tomar las ideas y teorías estéticas por dogmas nunca lleva a felices resultados, pero resulta una traición inexcusable hacia quien, como el alemán, dejó bien claro que el sentido crítico es la «más grandiosa cualidad del hombre»: «Quien se identifica totalmente con otro ser renuncia a la crítica en lo que a ese ser respecta y en lo que a sí mismo respecta» [1]. Brecht fue taxativo al afirmar que su formulación teórico-práctica no era *el* camino: «Es *un* camino; es el camino que *nosotros* hemos escogido. Los intentos deben continuar» [2].

Muy pocos entre nosotros lo entendieron así, y por eso se cayó en un formulismo (¿formulismo?) bien intencionado, pero susceptible de las más drásticas descalificaciones, e incluso de la cómica—y justificada—parodia: piénsese en la realizada por Luis Riaza en su *Representación de Don Juan Tenorio por el carro de las meretrices ambulantes,* donde hallamos el que se denomina «Ejercicio bertoldbrechtiano, lógico-didáctico, épico-narrativo y pragmático-concienciativo» [3]. Brecht no ha sido incorporado al teatro español, a su cotidiana práctica escénica. Hay, sí, entre nosotros teóricos de cierta importancia—Salvat u Hormigón, por ejemplo—que han divulgado el pensamiento brechtiano, e incluso algunos dramaturgos se han detenido a reflexionar sobre él (Buero, Sastre), pero ni en el plano teórico ni en el de las representaciones Brecht ha sido normalizado. Por ello, a la vista de su supuesta «superación», cabría decir, parodiando a Larra, que nos hemos quedado sin el café... y sin

---

[1] BERTOLT BRECHT: *Escritos sobre teatro,* Buenos Aires, Nueva Visión, 1970, II, pág. 166.

[2] B. BRECHT, *op. cit.,* I, pág. 157. Las cursivas son suyas.

[3] En RIAZA y otros: *Teatro,* Madrid, Edicusa, 1973, págs. 76-83. Quien desconozca el panorama que acabamos de esbozar tomará a RIAZA por un denodado adversario de BRECHT, cuando, en mi opinión, de lo que se trata es de un rechazo de ese BRECHT *secundum Scripturas,* momificado y evangelizado por sus seguidores autóctonos. Lo mismo cabe decir de la parodia que a continuación hace RIAZA de ARTAUD, *id est,* de los miméticos, rituales y ceremónicos secuaces del teatro de la crueldad, en *ibíd.,* págs. 83-93. Sobre todo este asunto de la recepción de BRECHT en España puede consultarse con provecho la aportación de J. A. HORMIGÓN a su edición del colectivo *Brecht y el realismo dialéctico,* Madrid, Comunicación, 1975, especialmente págs. 45-58.

[4] Sobre el lugar común del «clasicismo» de BRECHT, *vid.* el importante trabajo de MANFRED WEKWERTH incluido en el cit. *Brecht y el realismo dialéctico,* págs. 105-115, así como el de WERNER MITTENZWEI, págs. 145-146.

la sopa. Que conste, sin embargo, que quien esto escribe no es un brechtiano confeso, ni piensa, como cabe ya deducir de lo dicho, que en él se encierran toda la ley y los profetas. Ahora bien, entre nosotros se oía, y aún se oye de cuando en vez, a conspicuos autores tachar las obras del alemán de pasto para *snobs*, e incluso se ha llegado a postular como única vía para el teatro español de mañana un camino costumbrista y racial, entre quinteriano y lorquista, con cerrazón absoluta para todo lo foráneo, lo que nos sitúa otra vez entre el «Noli foras ire» de Ganivet y el « ¡Que inventen ellos! » Por ello, es preciso afirmar con toda claridad que Bertolt Brecht es de esos pocos dramaturgos que sólo se pueden superar tras haberlos asimilado—meditado—a fondo. Hecho esto, que cada cual vaya por donde quiera o pueda.

No ha sido uno de los menores males producidos por esta situación, tan someramente expuesta en las líneas que anteceden, la difusa sensación existente de que el autor del *Galileo* es un «clásico» [4], un hombre del pasado, cuando en realidad se cumplen tan sólo apenas dos décadas desde su muerte (cualquiera podría argüir, como muestra de que el tiempo huye irreparable y convierte en seguida en viejo lo más cercano, que también hace poco más de veinte años que murió Benavente; pero dejemos las bromas). Más aún, *La resistible ascensión de Arturo Ui*—y ya es hora de centrarse en ella—no tuvo su *première* mundial hasta 1958, en Stuttgart; el Berliner Ensemble la montó un año después; en 1960 la estrenó el Théâtre National Populaire, y en 1961, el Teatro Stabile, de Turín. Sin duda, de entonces a 1975, en que se estrena en Madrid, han transcurrido unos años preciosos, pero ni la situación del teatro es aquí tan floreciente como para prescindir de un pasado tan próximo ni, en ningún caso, cabe ver esta obra como perteneciente sólo al pretérito. ¡Ah, si el retraso colectivo de la escena española—salvas las excepciones de rigor—se cifrara sólo en década y media! Si nuestra próxima pasada y larga cuaresma no ha sido especialmente propicia para el desarrollo del teatro, bueno será allegar cuanto antes, aunque sea en desorden, aquellos hitos que quedaron ignorados o mal conocidos y cuya importancia los hace insustituibles. De entre ellos, a la cabeza, Brecht. Si llegásemos a incorporárnoslo de verdad, asumiéndolo dialécticamente, lo que incluso podría conducir a su negación superadora, quizá entonces surgieran de verdad los brechtianos españoles. Lo cual no dejaría de ser motivo para añadir un nuevo «item» a cualquier pulcra disertación sobre los «frutos tardíos» de nuestra cultura.

Pero hay quienes rechazan concretamente el *Arturo Ui* dentro de la producción del dramaturgo por pueril o esquemática, y he aquí que éstos parecen contar con buena compañía. De un lado, todo un Adorno

encuentra en la obra «reducciones infantiles»[5]. De otro, desde una revista que está cercana a lo que en nuestros pagos sería la prensa contracultural, ya que no *underground,* se la califica de «esquemática» y demagógica, apostillando, eso sí, que ello no cabe achacárselo a la versión española, pues es «quizá debido a la propia *estrechez ideológica* del original»[6].

La resistible ascensión de Arturo Ui se escribió en Finlandia en marzo y abril de 1941, cuando el autor llevaba ya ocho años fuera de Alemania en exilio forzoso y estaba esperando desde hacía meses los visados que le permitieran irse a Norteamérica, lo que lograría poco después[7]. En su *Diario de trabajo* anota el 10 de marzo de aquel año: «pensaba en el teatro norteamericano cuando volvió a cruzar por mi mente una idea que ya había considerado una vez en Nueva York: la de escribir una obra de gángsters, que recuerda ciertos acontecimientos que conocemos»[8]. El propio autor expuso con toda claridad la intención que le guiaba al escribir la obra: «es un intento de explicar al mundo capitalista la ascensión de Hitler al poder, trasladando la acción a un medio que le es familiar»[9]. Por eso la localización es Chicago—lugar donde ya se desarrollaba *En la espesura de las ciudades,* obra de 1923—, y por eso también los nazis se convierten en una pandilla de gángsters al asalto del poder en la urbe. El planteamiento es de una nitidez paladina y así irán desfilando sucesivamente Arturo Ui-Hitler, Ernesto Roma-E. Röhm, Goro-¿Göring?, Gívola-¿Göbbels?, Dogsborough-Hindenburg. Las congojas de los grandes capitalistas y terratenientes—los *junkers*—se convertirán en las de los dirigentes del *trust* de la coliflor, que harán del viejo y honorable Dogsborough el mascarón de proa para sus proyectos político-económicos. Ui, el gángster, será en sus planes nada más que un peón útil para asustar a los díscolos, aunque emplee modos y modales poco refinados. Pero la fábula del aprendiz de brujo actúa una vez más, Ui tiene sus propios proyectos y la obra, tras el asesinato de Dullfeet-Dollfuss y la anexión—Anschluss—de los dominios de éste, termina con los sueños de expansión de Ui por todos los estados de Norteamérica, no sin que se hayan presenciado episodios que remiten

[5] Citado, comentado y discutido por PIERO RAFFA: *Vanguardismo y realismo,* Barcelona, Eds. Cultura Popular, 1968, pág. 227.

[6] CARLOS G. REIGOSA: «Año teatral: La paz aparente», *Ozono,* núm. 16, enero 1977, pág. 18. La cursiva es suya.

[7] *Vid.* KLAUS VÖLKER: *Crónica de Brecht,* Barcelona, Anagrama, 1976, pág. 111. Aunque no es del caso, no me resisto a mencionar la pléyade de cerebros alemanes huidos a USA y con los que BRECHT tendrá contacto más o menos ocasional; desde MAX HORKHEIMER y HERBERT MARCUSE a THOMAS MANN y ADORNO, pasando por REMARQUE, FRITZ LANG, EMIL LUDWIG, MAX REINHART, PISCATOR, BRUCKNER, GROSZ...

[8] B. BRECHT: *Diario de trabajo,* Buenos Aires, Nueva Visión, I, 1977, pág. 251 (respeto la grafía). El 12 de abril apunta el deseo de añadir una segunda parte: «españa/munich/polonia/francia» *(ibid.,* página 262). No la llegó a escribir.

[9] BERTOLT BRECHT: *Escritos sobre teatro,* cit., II, pág. 69.

al incendio del Reichstag o a la masacre de la SA con Röhm a su cabeza.

Ahora bien, la obra no es una mera alegoría paródica y Brecht era consciente del riesgo que supondría inducir al público a buscar el correlato histórico de cada gesto y de cada episodio: «en *Ui* había que permitir que los sucesos históricos se vislumbraran permanentemente a través de la trama y, por otro lado, había que otorgar vida propia a la 'cubierta' (que cumple la función de descubrir)». La trama ficticia tenía que ser consistente por sí misma y su unión con la historia de la ascensión nazi—añade—«es imposible de mantener, aunque [sólo] sea porque el público buscaría todo el tiempo el 'significado' de tal o cual acción y el modelo original de cada personaje» [10].

Desde luego, más allá de la imprescindible autonomía de la trama de superficie, es evidente que permanecer sólo en ésta supondría no entender nada de lo que se presenta; la obra no es una comdia negra en tonos bufos. Dicho de otro modo, sólo con un previo conocimiento de los hechos históricos que se parodian puede la obra significar algo; a ello se refería en una ocasión Francisco Nieva, al señalar que «el teatro crítico y testimonial debe contar con una previa información pública más bien amplia. Lo demuestra que *La resistible ascensión de Arturo Ui* cuenta para su sátira con un público identificado siquiera sea por referencias a los avatares históricos del Tercer Reich» [11]. Efectivamente, es necesario conocer a grandes rasgos los hechos reales que el autor sometió a clave burlesca, pues toda parodia [12] se hace al instante ineficaz, más aún, incomprensible, si el público desconoce aquello que se ridiculiza. Supuesto esto como premisa ineludible, el espectador puede entonces hallar el placer del «reconocimiento» en la textura teatral de la obra y por ese portillo el autor introducirá la *última ratio* de su labor creadora: desnudar, desvelar la complicada red de intereses económicos de los poderosos, que están detrás de los avatares políticos y aun resultan ser su motor escondido, denunciando así la entraña misma de un determinado sistema social.

¿Obra pedagógica, pues? Sin duda, y sin desdoro. En años bien inciertos y con un futuro muy inseguro, Brecht quiere aleccionar a sus contemporáneos sugiriéndoles que la ascensión del nazismo es «resistible»—no se olvide el título—si se desenmascaran sus raíces. Ahora

---

[10] B. BRECHT: *Diario de trabajo*, cit., anotación del 1 de abril de 1941, I, pág. 253.

[11] FRANCISCO NIEVA: «Introducción» a su *Sombra y quimera de Larra*, Madrid, Fundamentos, 1976, página 9. Otro problema, que aquí soslayo, es que NIEVA extraiga de ello una personal reserva frente al teatro didáctico, que cree meramente «de circunstancias».

[12] Aunque BERNARD DORT: *Lecture de Brecht*, París, Seuil, 1972, pág. 120, niega que BRECHT caiga en la parodia, es el propio dramaturgo quien lo afirma en su *Diario*, ed. cit., pág. 260: «el efecto logrado con los yambos que he puesto en boca de gángsters y de verduleros es más que nada el de parodia».

bien, al distanciamiento que supone la trasposición de los hechos al mundo gangsteril hay que añadir un segundo distanciamiento, del que el autor era muy consciente, como muestra su *Diario:* el uso del que llama «estilo pomposo» en que escribe su obra. Las formas clásicas, el verso, las parodias de autores ilustres (Shakespeare y *Ricardo III,* Goethe y *Fausto),* tienden a conferir un «tono elevado» al texto; Brecht quiere transmitirle a su obra un aura de tragedia. Aquí surge un problema especialmente delicado: la posible vejez de la obra, su carácter de circunstancias, su limitación al pasado. En efecto, si uno de los propósitos del autor es mostrar por vía paródica que los nazis no son héroes, él, que siempre estuvo contra los héroes y que escribiría al poco esa epopeya del antihéroe que es *Schweyk en la segunda guerra mundial,* corre hoy el riesgo de predicar ya a convencidos. ¿Quién sostendría ahora en serio el heroísmo de los nazis? ¿Dónde están, pues, los héroes ridiculizables? La historia se ha encargado de desbaratar tales ilusiones, si alguna vez las hubo, y de mostrar su carácter falaz. Por ello cabría incluso, por una *reductio ab absurdum,* que alguien sugiriese que el hecho de prestar tal dignidad a los nazis, aun para instantáneamente reducirla a cenizas, supone la existencia de una posible fascinación brechtiana por la violencia nacional-socialista, una especie de atracción repulsiva. Insinuar tal cosa, repito, es absurdo, pero puede mostrar a las claras el foso abierto por el tiempo desde el momento y las circunstancias en que la obra se escribió. Hay, pues, que recordar el *irresistible* ascenso de Hitler y los suyos, el desarrollo de sus guerras-relámpago y el avance incontenible de sus divisiones por Europa en el momento en que se escribe la obra para entender qué quiere decir Bertolt Brecht al elegir para su *Ui* la forma de la tragedia.

Lo dicho hasta ahora, sin embargo, no puede aducirse como una prueba definitiva del carácter periclitado de la obra y menos aún de todo Brecht. Su valor es universal y por ello también resulta pertinente aquí y ahora [13]. La descalificación de la dramaturgia de este autor, si desea ser tomada en consideración [14], ha de partir de bases más serias que las de tacharla de educacional, paternalista o infantil, pues esto

[13] No ignoro la existencia entre nosotros de opiniones divergentes, como la de un J. M. RODRÍGUEZ MÉNDEZ, quien, tras referirse al «neoesteticismo» y su alejamiento de la crítica social de la realidad española, añade: «Porque un BERTOLT BRECHT que hable de los condicionamientos de la sociedad alemana prenazi y postnazi siempre será menos elocuente que un autor que hable de un tiempo nuestro, muy concreto y perfectamente identificable mirando alrededor» *(La incultura teatral en España,* Barcelona, Laia, 1974, págs. 162-163). En los antípodas del casticismo iberista es conocido que un JOSÉ RUIBAL ridiculiza a BRECHT con su aforismo «Walt Disney, pero a la zurda» *(vid.* su *Teatro sobre teatro,* Madrid, Cátedra, 1975, pág. 30).

[14] Por eso son especialmente decepcionantes las páginas que MARIO VARGAS LLOSA dedica al alemán en su estudio sobre FLAUBERT («Bertolt Brecht y Flaubert o la paradoja», en *La orgía perpetua,* Madrid, Taurus, 1975, págs. 263-268). Quizá debido a su escaso trato con él, el peruano achaca a BRECHT adoptar una actitud de *dómine* respecto al público, del que pediría sólo obediencia y credulidad, cuando la base última del sistema brechtiano reside en lograr el desarrollo de un nuevo tipo de espectador activo y dotado de capacidad crítica.

supone la caricaturización de una teoría y una práctica sumamente complejas. Es más, son obras como el *Arturo Ui* las que resultan especialmente eficaces como demostración de algunos puntos de la estética del alemán. En efecto, la supresión de la identificación personaje-público se consigue aquí con facilidad, pues el espectador no logra hallar ningún tipo con el que conectar sentimentalmente, lo que no siempre ocurre en Brecht (y pienso, en concreto, en personajes como Madre Coraje o el mismo Galileo). Por ello es más fácil mantenerse en la imparcialidad deseable para poder captar la propuesta del autor acerca de los mecanismos que provocan y desencadenan hechos como los que desde escena se evocan. «No es posible la identificación con seres alterables, con hechos evitables, con padecimientos innecesarios», escribió Brecht en un texto teórico [15], y por eso Ui-Hitler y sus secuaces son especialmente susceptibles de provocar la no-identificación.

No obstante, por otra parte, el método base del distanciamiento consiste en «historizar», esto es, «representar hechos y personas como elementos históricos, como elementos *perecederos*» [16], lo cual se puede aplicar también, y Brecht lo afirma expresamente, a personajes contemporáneos. De esta manera, el método corrobora uno de los propósitos fundamentales de obras como *Arturo Ui,* a saber, que tales hechos son evitables, al menos en el futuro. La forma, pues, se convierte también en elemento semántico. Claro que distanciar, historizar, no significa abrir un hiato entre espectador y espectáculo; se trata de provocar otro tipo de relación activa y crítica entre ellos, tal como resume Althusser: «Quería poner al espectador a distancia del espectáculo, pero en una situación tal que fuera incapaz de huir de él o de gozar simplemente. En una palabra, quería hacer del espectador el actor que acabara la pieza inconclusa, pero en la vida real» [17]. En suma, y como Brecht ya había recalcado, se trata de no confundir al público con la engañosa identificación entre teatro y vida. En el escenario se representa una obra que no oculta su teatralidad, antes bien, la potencia. Se trata de un capítulo más de lo que Abel estudia como metateatro, pero que, según algunas opiniones y en aparente contradicción con los propósitos del autor, no elimina del todo las emociones y aun «se convierte en un instrumento para hacer participar al público» [18].

---

[15] B. Brecht: *Escritos sobre teatro,* cit., I, pág. 151.

[16] *Ibíd.,* pág. 154. La cursiva es mía.

[17] Louis Althusser: *Pour Marx* (1965); cito por la traducción de Marta Harnecker: *La revolución teórica de Marx,* México, Siglo XXI, 12.ª ed., 1974, pág. 120.

[18] Wylie Sypher: *Literatura y Tecnología,* México, Fondo de Cultura Económica, 1974, pág. 129. Cfr. Althusser, *op. cit.,* pág. 121. En España es conocida la opinión de Buero Vallejo acerca de la necesaria fusión entre participación y distanciamiento, expuesta ya en «A propósito de Brecht», *Insula,* núms. 200-201, julio-agosto 1963, págs. 1 y 14. El último Piscator escribía acerca de esto en 1949 que deseaba «aprehender a todo el ser humano. Sólo separaría la inteligencia y la emoción para poderlas unir de nuevo a un nivel más alto» (Erwin Piscator: *Teatro político,* Madrid, Ayuso, 1976, pág. 344).

Hay aún otro elemento que hace más estrecha y pertinente la relación entre la teoría de Brecht y su práctica en *Arturo Ui* y que corrobora la sugerencia planteada ya alguna vez de que la estética del alemán se confirma, sobre todo, en la construcción de sus propias obras, en la estructura de las mismas. El propósito, más o menos conseguido, de eliminar lo patético, lo emocional, lo catártico, que sería lo propio del antiguo teatro aristotélico, es una manera de luchar contra el desbordamiento sentimental característico del totalitarismo político que triunfaba en Europa y que se caracterizaba por manipular esa tonalidad patética de las masas contra los intereses populares [19]. Por ello, cualquier recurso es bueno para conseguir ese fin, desde el predominio de lo racional a la frialdad del espectáculo, de que se acusó a algunas puestas en escena del *Ui* [20]. La misma explicación pueden tener los elementos grotescos o incluso bufonescos presentes en la obra, que, no obstante, se justifican también por otras dos razones. Una, el carácter de parodia que el nazismo tenía como rasgo intrínseco a los ojos de Brecht —y no sólo a los suyos—, pues su intención de situarse bajo la advocación de la historia no le parecía otra cosa: «Tout en elle [la Alemania nazi] se voulait spectacle, manifestation théâtrale de l'Histoire, et n'en était que la parodie. La première tâche de Brecht va être de dénoncer cette parodie» [21]. ¿Cómo hacerlo? Elevando esa parodia al rango de principio estético primario o, para decirlo con palabras que Valle-Inclán aplicaba a su esperpento, sujetándola «a una matemática perfecta». (Habría que añadir que esta parodización fue vista y aplicada también por Chaplin, que estrenó *El gran dictador* en 1940.)

La segunda causa, conectada con la precedente, reside en la conciencia profunda que tiene Brecht de que Hitler y su pandilla son realmente una banda de gángsters, llamados en un momento de apuro por los grandes capitalistas para solventar sus dificultades. Los patronos afectarán remilgos ante la violencia empleada por sus protegidos, pero la tomarán como un mal necesario. Se trata de un problema planteado por la evolución del capitalismo al llegar a cierto nivel de desarrollo, asunto en el que el pueblo no tiene otro papel que el de víctima con la que se juega. De ahí la notable ausencia del pueblo en *Ui,* lo que casa muy bien con la creencia de Brecht en la inocencia del pueblo alemán, postura que le llevó a un áspero enfrentamiento con Thomas Mann en los Estados Unidos.

---

[19] «Muy distinta es la situación actual, en la que el fascismo produce en gran escala emociones que no están condicionadas por los intereses de la mayoría de quienes sucumben a ellas» (B. BRECHT: *Escritos sobre teatro,* cit., I, pág. 125).

[20] *Vid.* P. RAFFA, *op. cit.*, págs. 233-235.

[21] B. DORT, *op. cit.,* pág. 111. *Vid.* todo el apartado «Sobre la teatralidad del fascismo», en los *Escritos sobre teatro,* de BRECHT, II, págs. 158-166.

Todos los elementos de esta tragedia *cuasi una farsa* tienen, pues, su justificación y no puede hablarse desdeñosamente de la unilateralidad de la obra o de su esquematismo [22]. Se trata de evitar—de ayudar a saber evitar—el nazismo. Quizá podría sugerirse que el autor no acaba de mostrar *cómo* este gangsterismo es resistible en su ascensión. Es posible que para paliar esto en parte, para convertir al espectador en actor que completase en la vida real lo que en la obra queda inconcluso, como decían las palabras de Althusser citadas arriba, Brecht introduzca el epílogo, en el que se cumple a la perfección lo que el pensador francés había observado: que en algunas obras del alemán la crítica se hace explícita, «cuando alguno avanza hacia la rampa, se quita la máscara y, terminada la pieza, 'saca la lección' (pero entonces sólo se trata de un espectador que reflexiona sobre ella desde fuera...)» [23].

Respetable público: aprendamos a ver
en vez de mirar como borregos (...)
debéis actuar.
Lo que habéis visto estuvo a punto
de dominar el mundo
aún no hace tantos años.
Los pueblos terminaron por tener la razón,
pero nadie puede cantar victoria antes de tiempo.

Estas palabras, en la versión del Berliner Ensemble, las pronunciaba el mismo actor que se había encargado del papel de *Ui* con un tono de voz diferente y ya nada farsesco [24], solución adoptada también por José Luis Gómez en la puesta en escena española. De esta forma se acentúa su importancia y se confirma quizá lo apuntado por Bernard Dort: «Ce théâtre de la perspective historique ne tient pas la verité pour acquise et a renoncé à nous l'enseigner: il nous prépare seulement à la conquerir» [25].

Nadie puede, en efecto, cantar victoria a destiempo, y ésta sería una prueba última de la actualidad de *La resistible ascensión de Arturo Ui.* Lejos de circunscribirse tan sólo a la peripecia nacionalsocialista alemana, esta parábola paródica recuerda que el mecanismo que puso aquello en movimiento puede echarse a andar de nuevo. Visto de otra forma, se nos avisa que existe un engranaje que no ha cesado de funcionar. Si no fuera porque ya es archisabido que la naturaleza imita al arte, cabría sugerir que la imaginación de Brecht era casi profética, pues en

[22] Vid. un detallado estudio de la estructura dramática, que no puedo considerar aquí, en *Les voies de la création théâtrale,* II, París, CNRS, 1970, págs. 53-109. Philippe Ivernel analiza ahí también cuatro puestas en escena «clásicas» de la obra.
[23] L. Althusser, *op. cit.,* pág. 119.
[24] *Vid.* P. Raffa, *op. cit.,* pág. 234.
[25] B. Dort, *op. cit.,* pág. 201.

años aún recientes todos hemos sabido de los oscuros contactos entre gangsterismo y política, concretamente en el país donde Brecht situó la acción de su obra. Allí, la influencia de tales contactos ha sido aducida alguna vez como la causa que decidió a todo un presidente, mitificado ya en vida, a aprobar la invasión de una isla del Caribe, y esta acción, aunque fracasada, nos explica la de otra manera incomprensible sátira, nada mitificadora, por supuesto, de Nicolás Guillén y su «Quenedí, quenedá» [26]. Y no olvidemos, en fin, que en ese mismo país, teatro, después de todo, de no menos irresistibles «caídas» que «ascensiones», el descubrimiento de la oscura red de relaciones entre el mundo del hampa y el *staff* del poder culminó con la dimisión del presidente de la nación y de todo su equipo. No, no son cosas tan viejas y desusadas las que se ofrecen a nuestra reflexión en *Arturo Ui.*

Por lo que se refiere, en concreto, a la reciente versión española de la obra [27], lo primero que cabe destacar es que, con toda honradez, Cela concibió su labor como un guión que debía luego ser sometido a su reelaboración para el escenario; es significativo que su edición en libro lleve la inequívoca aclaración de «Cuaderno de trabajo». Dado que *Arturo Ui* había sido ya vertido anteriormente al castellano [28], la comparación entre ambas versiones es poco menos que inevitable. En seguida se advierte que están guiadas por objetivos muy diferentes y que por fuerza los resultados también lo son. Bastará como ejemplo tomar el inicio de la obra; lo que en la edición argentina son cuatro versículos: «Muy respetable público: les presentamos hoy / —silencio allá en el fondo, / a ver, la jovencita, que se quite el sombrero— / el histórico drama del mundo de los gángsters», ha sido convertido por Cela en doce versos de romance octosílabo:

Señoras y caballeros,
muy respetable reunión:
tengo el gusto de anunciarles
que va a empezar la función.
(¡Que se calle aquél del fondo!
Aquel gamberro, ¡chitón!
Y la enana del sombrero,
que deje ver, por favor.)
Vamos a representarles
una historia de terror:
las hazañas de los gángsters
contadas al pormenor (pág. 13).

[26] NICOLÁS GUILLÉN: «Son del bloqueo», en *Tengo*, La Habana, 1964, págs. 153-154.

[27] Hay dos ediciones de la traducción de CELA. Una completa, en libro, Madrid, Júcar, 1975, por la que siempre doy las referencias, y otra, que responde a la versión puesta en escena, en el número 14 de la revista *Tiempo de Historia*, enero 1976, págs. 58-59. Esta última está muy aligerada y suprime escenas enteras para acomodar su desarrollo a los horarios habituales en el teatro español..

[28] Traducción de NORBERTO SILVETTI PAZ y NICOLÁS COSTA, Buenos Aires, Nueva Visión, 1965. Forma con *Santa Juana de los mataderos* el tomo VI del teatro completo de BRECHT.

Es evidente que esta versión resulta más verbosa—dicho sea sin matiz peyorativo—, pero lo que se gana en facundia, en locuacidad, no redunda al fin en palabrería ni premiosidad. De esta elocuencia abundante podríamos ver aún otro ejemplo. Un simple pareado alemán: «Den Aufstieg des Arturo Ui während der Baisse! / Sensationen in berüchtigten Speicherbrandprozess!» [29], se transforma en cuatro irregulares versos en la versión argentina: «Luego, de Arturo Ui el raudo encumbramiento / durante la gran crisis. Tristes revelaciones / sobre el célebre proceso del incendio / y sus implicaciones». En la versión de Cela, en cambio, leemos:

Verán, mientras todo baja,
de Arturo Ui la ascensión.
Y verán cómo rebota
la falaz acusación
del proceso del incendio,
la tea que lo prendió
y un considerable lío
que no lo entiende ni Dios (pág. 14).

Un crítico miope diría en seguida que la versión argentina es más fiel al original. ¿Más fiel? Permítasenos dudarlo. No cabe negar que aquélla está más apegada a la transcripción palabra por palabra de una lengua a otra y, desde luego, hay que reconocer su valor y, sobre todo, su oportunidad al poner al alcance del lector en español todo el *corpus* teatral de Brecht, pero la nueva versión busca otras cosas. De entrada, pocos podrían negar que posee mucha mayor garra y, sobre todo, Cela se ha decidido a elaborar una recreación lingüística, semántica, de toda la obra. Así, entre otros aspectos menores, mientras los pareados del alemán en esta escena concreta no pueden ser casi nunca seguidos por la versión argentina, Cela renuncia a la imposible labor de mantenerlos y decide su adaptación a los usos de la poesía española, por lo que emplea el romance, introduciendo, sin embargo, las variaciones que desea:

verán la ciudad de Cícero
en manos de quién cayó:
en manos de los bandidos,
¡la madre que los parió!
Verán, interpretados por muy grandes farsantes,
los héroes más ilustres del mundo de los gángsters;
los gângsters muertos, los supervivientes,
los accidentales y los permanentes,
los que así nacieron

[29] Cito por la colección Edition Suhrkamp, Berlín, 1969, pág. 7.

y los que se hicieron
tras mil vagas e inciertas, fieras vicisitudes
como este viejo Dogbru, modelo de virtudes (págs. 14-15).

De esta forma no sólo conserva el verso mucho mejor, sino que realiza, para usar una vez más el tópico, una traducción nada «traditrice», antes bien, creadora, que, naturalmente, conserva la alternancia entre prosa y verso del original alemán. Por lo que se refiere a clases de estrofas y medidas de versos, existe una notable variedad, combinándose la rima asonante con la consonante, siempre con la vista puesta en la obtención de efectos cómicos o grotescos, en consonancia con la clave paródica de Bertolt Brecht en esta obra. Ya he citado ejemplos de octosílabos y de alejandrinos. Podemos aún ver unos dodecasílabos en boca de Ui, que le dan ese aire engolado que le caracteriza, y que tan bien se adapta al cinismo que manifiesta:

Si se me permite, les diré al momento
lo que me perturba: ver todo este cuadro;
el escandaloso, pérfido y macabro
trajín que se llevan. Falta el miramiento
debido a un anciano que ha sido insultado
mientras sus amigos callan como muertos.
Quisiera decirles que no son honestos
ni los pensamientos ni los argumentos
que contra este viejo han sido lanzados.
Señor Dogbru: creo que usted es honrado (pág. 83).

O, en fin, el mismo metro, ahora con rima consonante mantenida, que utiliza el siniestro Gívola en otra ocasión, y que hace resaltar el contraste entre la cuidada forma externa y los conceptos vertidos en ella:

Este testamento será la locura.
Se sabe que el viejo ya está moribundo,
que tiene una pata ya en el otro mundo
y que pronto esperan darle sepultura (pág. 123).

Cela ha procedido, pues, a adaptar a la lengua castellana los efectos que en la suya introdujo el autor, y ése es el único medio de serle fiel [30]. Otro traductor de Brecht, en este caso al francés, Gilbert Badia, destacaba el lenguaje como elemento esencial en la dramaturgia brechtia-

---

[30] ANGEL FERNÁNDEZ-SANTOS («La resistible ascensión de Arturo Ui, de Bertolt Brecht», *Insula*, número 350, enero 1976, pág. 15) es uno de los pocos que han insistido en el valor de la versión de CELA, de la que destacaba su libertad y su teatralidad. Discrepo, en cambio, de su opinión de que la representación española haya querido «enmendar la plana a la obra de BRECHT»; BERNARD DORT, en los coloquios sobre BRECHT de 1968, decía agudamente que «cada representación de BRECHT debe obligarnos a plantear de nuevo el problema de las relaciones entre todos los elementos no solamente del espectáculo, sino de la representación entendida en un sentido amplio (comprendidas las relaciones escenario-sala)». (En *Brecht y el realismo dialéctico*, cit., pág. 218.) Es lo que ha hecho la versión española.

na y señalaba las enormes dificultades de la versión, poniendo como ejemplo la parodia que en *Arturo Ui,* escena XIII, se hace del dúo de amor del *Fausto* de Goethe en el jardín, convertido aquí en el diálogo entre Betty y Ui en la floristería de Gívola. Señalaba el traductor francés que el «espectador o lector francés está poco familiarizado (lo cual es un eufemismo) con la literatura extranjera, con la alemana especialmente» [31]. ¡Qué decir entonces del público español! Es absolutamente imposible que capte la parodia y no cabe otro remedio que prescindir de ella, como de la que en la escena siguiente se da respecto al *Ricardo III* shakesperiano [32].

Lo que sí es invención de Cela es el desgarro con que se expresan tanto los gángsters como los comerciantes del *trust.* La bastedad de los personajes ha creído necesario reflejarla en la utilización de toda una serie de giros, locuciones y tacos que hacen mucho más evidente el coloquialismo y provocan otro nuevo contraste con el tono elevado dado por el verso. Compruébese:

Se trata de llenar cuatro millones
de estómagos y aquí no hay más cojones (pág. 20).

¡Qué gran caradura
tiene el hijo puta! (pág. 21).

Habrá mano de obra y ganará la gente
su pan y su trabajo.
¡Que se vaya al carajo! (pág. 25).

Si de emitir una opinión personal se tratara, podría sugerirse que probablemente a Brecht le hubiera gustado y divertido la versión de Cela, jocunda, vital, muy próxima al verdadero Brecht, que no era, claro, esa especie de predicador laico o sermoneador por libre y *full time* en que le convirtieron algunos de los apóstoles gratuitos que quisieron introducirlo entre nosotros, con más buena voluntad que acierto y fortuna. Su decidida toma de postura frente a la dictadura no privó al escritor del sentido del humor, y basándonos en ello y encarnando en su Arturo Ui a todos los autócratas que son y han sido digamos con él: «¡Que Dios nos proteja de este protector!»—*LUIS IGLESIAS FEIJOO (Facultad de Filología. Universidad de SANTIAGO DE COMPOSTELA).*

[31] GILBERT BADIA: «Problemas da traduçao», *Revista Letras,* Curitiba, núm. 24, 1975, pág. 167. Se publica una traducción del texto francés al portugués, que yo mismo traduzco al español.

[32] Aún hay otro recuerdo literario, éste en forma de cita, en la escena VII, en que Ui recita el parlamento de Antonio en la tumba de César del *Julius Caesar,* de SHAKESPEARE. Por cierto que debe corregirse la nota de la pág. 95 de la edición de CELA, pues el monólogo no está en I, 2, sino en III, 2.

I BIENAL DE ARTE FLAMENCO "CIUDAD DE SEVILLA"

I

«En la ciudad de Sevilla, y en el Teatro Nacional «Lope de Vega», se celebra a la una hora del día 18 de abril de 1980, y una vez finalizada la tercera jornada del Certamen «Giraldillo del Cante», reunión del Jurado para proceder...»

Que yo empiezo por esto no por nada, sino porque vosotros, al menos una inmensa mayoría de vosotros, no tenéis ni idea del desgarro de velos del templo, de las barbas mesadas, de los «no es esto-no es esto», de los «pero, bueno, ¿quién sabe aquí de flamenco?»; de las hojas barberas chorreando el amarillo silencio del mal café, que surgieron como hongos azules (lenguas, plumas cianóticas), sobre los satinados folios que contenían las fotocopias del recto proceder del Jurado.

Aunque la I BAF no fue sólo eso. Ni mucho menos. Pero los fantasmas la rondaron en todo momento: el fantasma de la belleza, el de la soberbia, el del boicot, el del amor y la luz, el de las venganzas que reptan dedo a dedo por los adoquines viejos, por las enconadas arrugas, mal tapadas con polvos de arroz, de la cara de mi Sevilla (puta borracha que se inventa los tironeros para poder salir ella sola por su noche. Pendona vieja que sale siempre sonriendo de misa).

Fantasmas, en fin, que nos han estado mirando a todos desde la barandilla verde del desasosiego y el ritmo.

Y las Fuerzas Del Bien estaban claras: cinco arcángeles-niños: José Luis Ortiz Nuevo (espada de voluntad y ¿quién como Dios?), Paco Sánchez Cabrera (el cuello de la camisa siempre abotonado para que el resplandor no se le saliera y se fastidiaran las prudentes iluminaciones), Pepe Gómez (el nuevo Tobías de la Peña «El Sombrero»), Emilio Jiménez (el San Gabriel de los periódicos) y Manolo Centeno (blanco león de la calle Torrijiano). Y un solo Dios verdadero: don Antonio Mairena (yo lo llegué a ver, ¡os lo juro!).

Y las Fuerzas Del Mal también eran muy claras: pero, bueno... Belcebú, Hastaroth y Belial. Como siempre.

II

Todo empezó un 27 de marzo: José Luis lee un manifiesto que suena raro y liberador entre los tapices goyescos de un vetusto salón de

los Alcázares: un busto-relicario al oírlo se llevó las manos a la cabeza: ¡se rompía la Cuaresma!, y, además, aquel papel pretendía enlazar, con la Bienal, el ritmo de las bambalinas de un palio, el brillo de una canastilla, con el son de las cortinas de cualquier caseta de feria: para eso era la I BAF. Los aplausos comienzan a aletear alrededor de la única luz que, bipolar, tras las palabras, se conserva: un steinway & sons de gran cola y el lienzo original de Joaquín Sáenz que fue cartel: marco de seda bordada que se derrama en flecos sobre una mirada ida y transparente de olvido de Sevilla. Y aparece José Romero, pontifex max. de la gracia y el estudio en las nuevas formas musicales andaluzas. Pepe, sentado al piano, sufre, recuerda y banderillea lenguas, infancias de Osuna, viejas corridas de viejos toreros con gigantes cuernas, razias a cuchillo sobre la antigua judería de Sevilla: El Zohar y El Libro de Jasher *auxilian a su hijo: sólo así se explica que dedos y teclas puedan* hacer un portamento perfecto sobre bordón de guitarra. (Sé que hubieras querido morir, Joseph, al acabar tu *Romance número 3* en su quiebro último.)

El anticipo y la guerra se abrieron el mismo día.

Aunque ya se habían disparado algunas flechas que quedaron cuajadas en la buena fe, pero se intentaba, aunque sólo eso fuera: un pequeño exordio sanguinolento: Lebrijano.

Las peñas de España escogieron adalides. La arena difícil: Sevilla; las armas de las de cuajarón y pulmón reseco: doce: tonás, seguiriyas, soleá, tangos, polos o cañas, bulerías, cantiñas, malagueñas, granaínas, cantes de Levante, peteneras y fandangos.

Lebrijano dio la espantá: «No hay ningún gitano en el jurado.» ¿Tú qué sabías? Sí, cuando llegó tu telegrama, todavía estaba don Antonio Mairena diciendo que «no, que yo ya estoy retirado, que estoy enfermo y esto sería una responsabilidad muy grande para mí». ¿Tú qué sabías? El acta notarial existe, ya, por fin, cuando no era posible herir a nadie, todo ha salido a la luz. No dejes que te traicionen tus propios motivos; nada de racismos; el padrecito Manolo Barrios desde su cariñosa admiración te cuenta: «Me he dado cuenta que Juan Peña Fernández no reúne las condiciones para ser ese gitano que él reclama, porque sus rasgos físicos no responden a los del 'romaní', 'chai' o 'zingalé'; porque su nombre de pila es hebreo, no 'calorró', y porque su apellido ni siquiera es andaluz, sino castellano viejo, burgalés...» Desaire a esas ciento cincuenta peñas que te eligieron. ¿Un gitano desagradecido? Miedo.

Lo malo es que esta pobre polémica fue acogida no en sí misma, sino con considerables dislates en sectores de prensa interesados en que ciertas iniciativas nunca salgan bien.

III

El cirio pascual se encendió en el Lope de Vega, el Sábado Santo, en la comunión de toda una *Andalucía flamenca,* que Manuela Vargas tejió cuadro a cuadro y luz; Penélope eterna hasta sentir dentro que ha vuelto o encontrado el Odiseo andaluz de sus tablar, de sus manos, de cualquier música (o lobo negro) arañada, pellizco incesante, arrayán amargo, uva pasa henchida de aguardiente: «lo malo es que no puedo ir descalza... El suelo de este teatro está tan malo». Paró en Sevilla ocho madrugadas de búsqueda en perfiles de escenarios, sobre un tapiz que, noche a noche, le iban bajando las Santas Justa y Rufina de Utrera y del cante: Fernanda y Bernarda. Un San Sebastián que parecía continuamente asaeteado en un sí es no es de unos ojos, algún giro, el restallar de sus manos o sus pies en fusta inexplicable: El Mimbre.

El Domingo de Resurrección: ¡A las doce! ¡Es a las doce! Todos los aprendices de brujo, apóstoles de la nada, monaguillos de su candelabro, buhos, bebedores de su aceite, esperando que rodara la enorme losa mortuoria, ¡que los pomos se rompan!, ¡que se derramen los bálsamos!, que rodara la piedra haciendo mil cascotes la cueva lejana de Madrid. Y apareció el Maestro: Luis. «Está igual», decían los discípulos amados. Luis Rosales, pregonero de la I Bienal de Arte Flamenco: su cara de marino tierno nos habló tanto con los ojos que a veces el timbre de la palabra, el pulso y el sentido gustaba buscarlo en el brillo, ese momento, de sus pupilas claras entre el carey y las conchas: cuando hablaba del movimiento de las manos lo encontrábamos en el fondo de su estero; si la palabra era vino, la veíamos bailar entre la leguna y la mirada; el «ayeo» le enarcaba las cejas hacia dentro, como a una virgen de palio.

Luego en esa misma mañana, como convocados por el poeta, bajaban Falla y Turina, arqueros populares de la música del 27, y la escenografía añil y sonora de Luis Mariani. La Orquesta Bética Filarmónica y Jacinto Matute al piano supieron cubrir con amor la cúpula del teatro (como de muñecas) de la Exposición de 1929. El epílogo unitario, Himno de Andalucía, lo cerró todo.

La Sala Municipal de Cultura San Hermenegildo, para los que no la conozcáis, diré que fue antigua iglesia barroca: actual cáscara blanca, columnas, frescos dorados, galerías y balaustrada circular y completa: es como si le hubieran sorbido el culto y el rito por balcones y ventanas hasta dejarla tan desolada y hermosa. Allí estrena el Grupo Teatro Gitano Andaluz un MUSICAL JONDO. El escenario (panorama negro en semicírculo, tablas negras; iluminación cenital y sobria, a veces, de roja lámpara de sagrario) podía haber sido cualquier oscura capilla de la ca-

tedral de Granada, cueva y campo de huida en las Alpujarras. Juan de Loxa elabora un texto de arañado y cruel mito bíblico: es un pueblo, una raza en éxodo, marginación y exterminio continuado: «es urgente preguntar por los ausentes»: uno de los cantaores del grupo, El Piki, apareció todavía no hace meses en una cuneta de carretera, muerto y con una pierna aserrada. A él se le sentía allí: dando sangre a las alegrías de Miguel López: «qué mala pata, niña, que mala pata, no le saliera el tiro por la culata». Carmen Albéniz y Mario Maya son baile sufriente en esta pasión, en la cual Mario como víctima propiciatoria es Cordero llevado al matadero; Carmen, la única posibilidad de salvación, la que a disparos de tacón y puntera lo levanta a romper dogales y maromas, puertas de cárceles. El baile de Mario Maya da alegría poderlo ver y no poder contarlo.

IV

El vestíbulo de San Hermenegildo (altos blancos cuajados en cenefas de colgaduras municipales) fue familiar y fresco recodo para charlas y presentaciones: veladores y sillas, propensos al animoso parloteo de cualquier coloquio, frente al estrado presidido por la bandera andaluza: Manolo Barrios fue el primero. Presentó un libro que preocupa a los estudiosos, por lo que conlleva el no estar de acuerdo del todo con los asertos del padre de la Patria Andaluza en un tema que, hasta ahora (hasta el año cincuenta y cinco), ha sido campo sin vallado: *Orígenes del flamenco y secretos del cante jondo.* Blas Infante editó su estudio en 1929 y ahora es reeditado; es casi cruel echar a pelear a nuestros nuevos teóricos con el primer estudio serio sobre el tema. Manolo (admirable dentro de los enormes problemas que lo arrastran) derrochó gracia y conocimiento de lo flamenco y lo gitano, explicando el porqué profundo del buceo de nuestro primer andalucista dentro de nuestro primer y fundamental rostro de cultura.

Al día siguiente se reunieron representantes de la Federación Provincial de Entidades Flamencas de Sevilla para hacer frente a los curiosos: los problemas fueron la organización y planteamiento de una inserción real y urgente dentro del contexto de la llamada cultura sevillana. Y hubo destellos de cómo y para qué: el rótulo que presidía era «Razón de ser y vigencia de las peñas flamencas».

Del 9 al 21 se abrió en el Museo de Bellas Artes la Exposición de Artes Plásticas en un tríptico de expresión: Pintura, Dibujo y Obra Gráfica (Cortijo, Antonio Gracia, Zobel, Joaquín Sáenz, Mauri, etc.);

Escultura (Cruz Marco y Gavira, entre otros), y, en un tercer panel, Fotografía (Ramón Porcel, Emilio Sáenz, Paco Sánchez). Paco del Río presentó la muestra de esta manera: «Y hablamos y nos trae una exposición de la obra de unos artistas en Homenaje al Flamenco, homenaje que es adhesión, homenaje de una actividad misteriosa a otra que no lo es menos. No deben existir ni razones para una intención, la del artista, ni razones para un disfrute, el del espectador... ¿Para qué buscar entonces motivos de lo que aquí se exhibe? El horizonte generativo es común...» En el libro que la I BAF ha editado con las *Coplas y Fotografías de Flamenco,* Paco Sánchez nos entrega los ojos pidiendo cante a cualquier maestro, en una despedida inimaginable, de nuestro recién desaparecido Melchor de Marchena. Desde dentro le acompaña una copla de tres versos, premio de Javier Salvago: «A las claritas del día / el sol por los olivares / y tus manos ya tan frías...»

El día 10, Félix Grande nos habló de una forma hermosa, con la galanura de un romano-andaluz, de «Testimonio y expresión en el cante», es decir, del dolor como génesis de una estética: «cuando canto a gusto me viene a la boca un sabor de sangre»: de la persecución sistemática como madre de una cueva sin paredes en que morir solo, del desprecio oficial como involuntario abono para el mayor tesoro oral y reivindicativo de los que no sólo no tienen, sino que no son: el flamenco como música, como desahogo, como venganza, como único medio de expresión para aquellos que no existen: gitanos, flamencos, gentes de mal vivir, ¿para quiénes son?

Día 11 de abril, vuelta a San Hermenegildo: Mesa redonda sobre «Flamenco y Medios de Comunicación», con asistencia de periodistas y profesionales de los mismos. El tema llevó un enorme interés y mucha gente. Pero todo se desvió. Se podría decir que se ignoró la problemática real del flamenco y los *mass media* y los árboles de la Bienal, en fin, no dejaron ver el bosque: las tarabitas, las continuas reiteraciones, fueron: Bienal con tiquismiquis y nubes, jurado, Lebrijano, acta notarial; y final con fuegos de artificio: follones, gritos personalizados y argumentaciones extraflamenco.

La reina del cotarro, en plan de conferencia o de tranquila parla en las restantes jornadas hasta el 16, fue la Sevillana: el baile y cante pequeño, de guiño, de pelo lucido y suelto que renace en las cinturas, mejillas y manos de mozos y niñas guerrilleras de estos pegujales: primero conocimos a Concha Carretero y su *Origen, evolución y morfología del baile por sevillanas:* toda una tesis al respecto; después, Antonio García Barbeito, en un Pregón de las Sevillanas en el que Ginés jugó el papel de la esperanza y la poesía, dentro de una teoría global de la sevillana

aljarafeña (ilustró la Escuela de Arte de Pepe Moreno, boleras incluidas). Aurelio Verde publica y presenta su *Antología de sevillanas,* editado por la Biblioteca de Temas Sevillanos (Publicaciones del Ayuntamiento), compilador serio y voluntarioso, nos ha devuelto letras olvidadas, y muchas por primera vez escritas, de sevillanas de Sevilla; el poeta además incluye un estudio quintaesenciado y gustoso.

V

Sin llegar a poner el cartel de «No hay entradas», el Lope de Vega se abarrota desde vestíbulos y selecto ambigú hasta los palos más altos del gallinero. Empieza el Giraldillo del Cante.

El jurado lo componen: Francisco Vallecillo Pecino, Manuel Rodríguez Granados, Agustín Gómez Pérez y Luis Caballero Polo. El quinto miembro era Manuel Barrios Gutiérrez, que no asistió por enfermedad, pero los artistas no consideraron necesaria suplencia. El orden que marcó la suerte para la interpretación en esta primera jornada fue el siguiente: Fosforito, Luis de Córdoba, José el de la Tomasa, Curro Malena, Calixto Sánchez (sustituto de Lebrijano) y José Menese.

Las hablillas en la calle: «Este concurso es para la Historia»; «Lebrillano le tenía miedo y ganas a Fosforito; Fosforito está que no puede con José el de la Tomasa»; «Esto está hecho para darle el Giraldillo a José el de la Tomasa; yo no sé cómo Menese se presta a estas cosas»: la calle.

El teatro: abre el espectáculo el baile sin prisas y de exquisita gracia de Enrique el Cojo, con perfecta compañía en la voz de Chano Lobato. Es el único vaho caliente que asiste a Fosforito en el hielo del comienzo: abre por soleá y, con un temor claro a las subidas, lo salva la campana de la profesionalidad. Alegrías y Tarantos, sin tranquilidad. Por malagueñas: más vale no meneallo, y que no se entere el Mellizo.

Enrique de Melchor le da el tono en grande a Luis de Córdoba; apunta granaínas y soleá (muy puras) con sosiego y mando. Le sigue José Georgio (José el de la Tomasa)—facha de niño moderno con su poquita de pasta—, que con Habichuela borda unas malagueñas, partiendo de Francisco Lema. Por peteneras, gloria pura.

El ronqueo flamenco de Curro Malena lo disfrutamos en tangos: compás y aire. Pedro Bacán era genio y guitarra. (Tenéis que oír cantar, sí, cantar a Pedro: puro, antiguo y enrollado. ¡Esa noche del 27 de marzo en la Peña El Sombrero!)

Calixto Sánchez gusta y sorprende: clava por malagueñas cosas de Chacón. La virguería fue como interpretó a Paco la Luz por seguiriyas.

José Menese, desvaído, en mala noche, se agarra con las uñas a las peteneras y el polo.

Enrique el Cojo volvió a bailar al abrir telón la segunda parte: unas alegrías de anales para el Teatro: Cayetana de Alba se las pidió entre bastidores.

La calle: «Ojú, tío; vaya tela; ¿aquí qué va a pasar?» «Vaya el Menese, vaya el Menese.» Nada, no se sabe nada.

Miércoles, 16. Segunda jornada del Giraldillo: preocupación en los organizadores: televisan un partido bastante gordo, por lo visto. Entrada extraordinaria: rotura de lógica y previsiones.

Nuevo sorteo, y al coso. Fosforito, de nuevo, primer espada: recibe templado por soleá y acaba con un polo que no remata (desgarro y algún tirón, sin contar con toda la ayuda de la guitarra). Quite por granaínas que hace olvidar por un momento la crisis que atraviesa Antonio. Petenera con destellos. Tangos de Pastora que salva con oficio. Palmas.

Curro Malena está gris. Le tocó en bola un toro que le iba (conocía perfectamente los cantes: soleá de Juaniquí, fandango, seguiriya, bulería), cantó a chorros, sin mimo en cuello y diafragma. Despachó sin rematar ninguna suerte. Con él, Pedro Bacán derrochó arte por seguiriyas.

Fundamental por cantiñas, el de la Tomasa demostró que en Cádiz hay cante y que en Sevilla se les estudia. En el abanico de fandangos estuvo ajustado y con facultades de sobra, cosa que no quedó tan clara en las granaínas con las que comenzó. Dignidad. Lo acompañó Manolo Domínguez.

Luis de Córdoba, con el apoyo de Enrique de Melchor, estuvo por tarantas, alegrías, seguiriyas y fandangos: pulido, pero sin relieve. Bien. Pero sin superar nada de lo que ya había hecho.

Calixto entró en el cante del Rojo (Tarantas) con un poder que resuelve en manera perfecta. *In crescendo* y por su camino sigue por soleá apolá que enfrió en el remate. El verduguillo (unas bulerías con Pastora, Mairena y Vallejo) hace que ruede el astado al primer intento. Justo y generalizado flamenco de pañuelos en tendido y gradas. Pedro Bacán tuvo que salir a los medios.

Juan Habichuela acompañó en fenómeno a un Menese que tuvo esta noche su mejor faena: pasable por granaínas, entró en un mirabrás de antología que nos devolvió a la autenticidad y garra de sus comienzos. Unos tientos con remate en tangos y una soleá enorme levantaron al respetable.

La calle: «Calixto y Menese», «Calixto y Menese».

VI

Jueves de Gloria: Triunfo y Ascensión de Calixto Sánchez, de Mairena del Alcor, maestro con la edad de Cristo y Cantaor.

Tercera jornada, ni calle ni teatro: el acabóse. Señores, que hoy no hay crónica: Miren ustedes: Calixto canta los dos fandangos—de Cepero y el Carbonero—y allí no pasa nada; del palco del alcalde, donde estaba don Antonio Mairena, comienza a salir un resplandor. La gente, que estaba como loca, se va callando poco a poco. Una luz que, sin deslumbrar, dejaba en brasas a los focos, se hizo bolsa en el escenario. Una paloma transparente volaba en círculos sobre cantaor y guitarrista, hasta que, lenta, se posa en el hombro de Calixto. Entonces fue cuando se oyó la voz y las miles de guitarras: la voz de don Antonio: «Este es mi hijo muy amado, en quien tengo puesta toda mi complacencia.» Nadie me lo ha contado; yo lo vi.

«En su consecuencia, el jurado toma los siguientes acuerdos: Primero: A la vista de la actuación de los seis artistas a lo largo de las tres jornadas en que se ha celebrado el certamen, el jurado acuerda, por mayoría de votos, conceder el galardón Giraldillo del Cante y el premio en metálico de 500.000 pesetas con que está dotado al cantaor Calixto Sánchez Marín.—Segundo: El jurado considera digna de mención y elogio la actuación en el certamen Giraldillo del Cante de aquellos artistas de máximo prestigio y categoría que han antepuesto el gesto de su participación en el mismo al riesgo que dicha participación implicaba.»—*VICENTE TORTAJADA SANCHEZ (Fabiola, 28. SEVILLA).*

UNAS PALABRAS SOBRE ROMULO GALLEGOS

Ahora es fácil, para muchos críticos o escritores de ficción, acercarse, sin mayores complicaciones, a la tarea de Rómulo Gallegos. Es fácil porque ya él es un clásico de las letras continentales y porque casi todos los asuntos que lo apasionaron, y a los cuales quiso encontrarles soluciones adecuadas, han sido rebasados. Y lo han sido, precisamente, por la constancia y la intensidad creadora de hombres como Gallegos.

La novela latinoamericana, después de aprovechar la decisión afincadora de sus escritores terrígenas y de emparentarse con otros sistemas expresivos, se encuentra en posesión de recursos técnicos más ambiciosos e imprevisibles. Ahora no es el solar—la tierra como vastedad e

indefinición, como asedio de la naturaleza, como ingente y ardida cuestión de patria—la que interesa al novelista de esta parte del mundo. Ahora lo que le interesa es su descubrimiento de que es un fantasma. Ya no le obseden al novelista (pero de hecho los involucra, asordinados, en el contexto de su obra) ni el destino de las creencias, ni la opulencia o ruina de su contorno, ni menos, muchísimo menos, el festejo o el rechazo ideológicos o simplemente políticos de su creación. No le interesa, en suma, inmiscuirse, con categorías ajenas a su estricta alienación, en la marcha de su comunidad. Sus temas, e inclusive su pura voluntad comunicante, son bien distintos. Le interesa, eso sí, purificar su terror; ampliar, para indagarlo con mayor lucidez y albedrío, el horizonte de su orfandad; insistir con elementos probatorios, que han hecho la gloria y la complejidad del relato contemporáneo, en su escogencia y victimación por parte del absurdo. Quiere, pues, explicarse la tierra al explicarse a sí mismo y a su contingencia. Con esto queremos indicar que la novela, mientras menos se ocupe de motivaciones accesorias, más se ocupa del hombre, más terreno gana en la indagación de su misterio personal.

Por eso la novela es cada vez más subjetiva y poética. Por eso insiste en adentrarse en las regiones castigadas del ser. Y es con ella con la que ha de librarse la última y decisiva contienda del romanticismo fáustico, que la hizo posible como género contemporáneo y que la sigue alimentando con las instancias más lujosas y desesperadas de su propia aniquilación. Entendido lo romántico, lógicamente, como un delirio del drama individual, y entendido lo faústico como un impulso demoníaco, que obliga a la conciencia razonadora primero a cuestionar y luego a transformar tanto la esencia como las formas visibles del mundo. Esto explica la tendencia, cada vez más acusada, de anular al personaje en la novela. Durante el tiempo novelístico, que podríamos considerar como totalmente diferente al tiempo real, los personajes han sido reemplazados por obsesiones particularizadas del autor. Lo que allí ocurre, por exudación de la privacidad, por autofagia subjetiva, es de índole fantástica. Lo mismo el suceso y el marco en que se desenvuelve que su dimensión temporal. De *Doña Bárbara* a *El Astillero,* por ejemplo, hay un largo y macerado trecho. Durante ese espacio se han adiestrado herramientas estilísticas de alta precisión, se ha logrado un manejo conturbador de la memoria y el tiempo como formas de la ilusión, se ha logrado convertir el idioma, que antes era exclusivo soporte del relato, en elemento fastuoso, aluviónico y devastador, que exige, como personaje, un tratamiento y un ceremonial específicos. A tal punto han llegado esas conquistas, que en la actualidad la novela es indefinible como género.

Pero esto, lejos de mermarla, acrecienta la importancia de un escritor como Gallegos. Porque el deber primigenio del novelista, lo que lo hace heredable, en especial cuando una geografía empieza a evidenciarse por el romance y la saga, es mirar su contorno en profundidad, instalarse. Esa fue su tarea. Y la realizó haciendo frente a otros compromisos, tanto o más urgentes que el de acentuar una línea temática o perfeccionar un sistema verbal. Gallegos se propone, con el desvelo y la honestidad del verdadero artesano, la traslación literaria de una circunstancia. Pero ese hecho lo compromete en el orden político y pone en peligro, en un trance crucial de su país, su vida y la vida de sus allegados. Este dato, lo sabemos de sobra, es de orden extraliterario. Pero nos sirve para colocarnos, en su momento justo, frente a uno de los dramas—tal vez el de mayor eficacia destructiva—que ha tenido que padecer, literaria y personalmente, el escritor americano. También nos pone ante un ejemplo de la mayor elevación humanística. Hoy, escribir es una hazaña mental. En la Venezuela de Gallegos, aplastada por la ubicuidad de la dictadura gomecista, escribir era, además, una hazaña viril. Por eso, tanto como una referencia ineludible en nuestro acontecer literario, Gallegos es una cifra de selección en la familia indolatina. Con mucho de Sarmiento y de Martí. Con mucho de maestro de escuela que tiene que ponerse serio para hacerse oír.

Su tema es el desorden, el pálpito, la insistencia de un acento destructivo en un sitio de la tierra donde el hombre y la naturaleza se encuentran zarandeados por pasiones imprevistas. Sus personajes, por ello mismo, son duros, elementales y reconcentrados. Son el producto de una magia vivencial—al estado lo gobierna el duende; la medicina es mejunje y ensalmo; el fanatismo rudimentario se sintetiza en el santo mutado en fetiche—y ellos mismos son magia, criaturas y destinos mágicos. En esto se compenetra con Rivera y Güiraldes. Y su tono es el de un payador trascendente que busca—en el refrán, en el dicho lugareño y en la ironía, desmañada, pero sentenciosa—los resortes de una filosofía rústica que hace posible la vida, e inclusive la alegría, ante la imprevisión, el fatalismo endémico y el desajuste económico.

De él, de su angustia por encontrarle categorías afincadoras (los módulos específicos de la palabra y el gesto, el misterio intercomunicativo de las presencias como hombres, objetos, vegetales o bestias, la impronta del clima en el temperamento) al habitante y a la comarca venezolanos, que en líneas generales tiene idénticos planteamientos en casi toda la América Latina, devienen, entre otros, el simbolismo indigenista de Asturias o la lentitud hechizada y la atmósfera sobrenatural en que discurren los campesinos de Rulfo. Lo que Borges, en un ejemplo al azar, alcanza por el desvelo cultural (descubrirse como individuo que

mientras más se sumerge en lo nacional más prolonga su fluir universal, descubriendo, a la vez, el eco de eternidad que hay en la tradición, en el secreto de la familia, en las conversaciones corrientes) lo alcanza Gallegos con su vigilia opresiva y su frescura testimonial. Por eso es un maestro. Por eso es activa su palabra. Por eso sus personajes efunden esa vitalidad acre, a veces feral, siempre turbulenta, en todo caso de una plasticidad subitánea y arrolladora, tan nuestra y tan universal a un mismo tiempo, que los hombrea con los personajes más vigorosos de la novela naturalista.

Ahora todo ese mundo de Gallegos—los jinetes cantores; los espectros palúdicos entre sus ranchos de bahareque; los lanceros que galopan en llanuras de extensión planetaria; los profetas arcaicos, a quienes siguen labriegos transverberados para salvarse de pestes o incendios imaginarios; las danzas, de cuatreros con mozas de labrantío, ante el fuego que huele a carne asada; las mujerazas de sexo pródigo y pasiones de atridas; los chafarotes, embrutecidos por la abyección y los desafueros electorales, y los aparecidos que ululan a medianoche, entre los corrales, asustando por igual a la peonada y al vaquerío; los tinterillos de provincia, enfrascados en litigios y chismes sin solución, y los rezanderos agrarios, que transmiten a los vivos la fuerza, la ira y la lujuria demoníaca de los muertos; los soles furibundos y los inviernos que hacen bramar la tierra; el tedio, la vesania, la soledad, la cerril esperanza—se ha replegado, se ha vuelto más interior, ha encontrado nuevos y cautelosos métodos para hacerse entender y amar del resto de los hombres. Pero él, insistimos, fue uno de los descubridores de ese mundo. Sin el paciente entrenamiento de sus sentidos, aplicados a su voluntad comunicante, no hubiéramos podido desentrañar, saborear y finalmente trascender el repertorio de costumbres que nos cupo en suerte. Sin él, y es éste el verdadero saldo de su tarea, seguiríamos de forastros ante nosotros mismos.—*HECTOR ROJAS HERAZO (Ríos Rosas, 38, 2.º derecha, MADRID-3).*

Sección bibliográfica

La teoría, la crítica y la historia literarias: a propósito de «El lenguaje poético de la lírica amorosa de Quevedo», de José María Pozuelo Yvancos (Universidad de Murcia, Murcia, 1979, 362 págs.).

Un libro importante sobre la lírica amorosa de Quevedo acaba de aparecer. Libro importante para el conocimiento de Quevedo, para la historia literaria y para la teoría literaria. Con el fin de poder especificar más adelante cuáles son los razones de esta importancia, conviene primero hacer una breve descripción del contenido del trabajo de José María Pozuelo.

En una breve introducción de ocho páginas encontramos sintetizados sus instrumentos metodológicos, sus posiciones frente a las explicaciones históricas de la lírica amorosa de Quevedo e incluso el resumen de las tesis que van a ser demostradas a lo largo de los tres capítulos que conforman la obra. El eje central teórico en el que se va a apoyar su tesis es la afirmación de que la literariedad quevediana—tensión entre lo heredado y lo propio—debe ser explicada por la «desautomatización de una serie de normas lingüísticas, estéticas y tópicos culturales que actúan como realidad contextual en la que el fenómeno poético se inserta» (pág. 16). El concepto de desautomatización es pertinente desde el momento en que, por medio de él, la tensión entre lo heredado y lo propio se ve como un fenómeno universal en la manifestación poética. A partir de la explicación de la lírica amorosa de Quevedo por el concepto de desautomatización, se llega a las siguientes conclusiones histórico-literarias y estilísticas: 1. «Quevedo sostiene casi idéntica concepción amorosa que sus precedentes inmediatos y apenas aporta en este terreno originalidad alguna» (pág. 16). Dicho en términos más técnicos: hereda una macroestructura semántica—conjunto de tópicos culturales—frente a la que apenas innova nada.—2. Quevedo hereda y acepta igualmente un sistema expresivo que puede identificarse con el lenguaje postpetrarquista.—3. Frente a uno y otro aspecto de esta herencia ideológica y expresiva, Quevedo realiza una manipula-

ción lingüística, una acción desautomatizadora, en la que se fundamenta su cualidad diferencial, su poeticidad.

Se trata, pues, de contextualizar el sistema ideológico de la lírica amorosa de Quevedo (capítulo 1), para ver después cómo desautomatiza algunos de los tópicos heredados (capítulo 2) y cómo se comporta frente al lenguaje postpetrarquista (capítulo 3). Dentro de la primera tarea—la de contextualizar la temática y actitud de la lírica amorosa quevediana—, observa José María Pozuelo cómo, a pesar de la insuficiencia de los estudios acerca de la tópica cultural en la poesía amorosa de Quevedo, son comúnmente aceptadas las siguientes tesis: la de quienes como Otis Green no ven en la lírica amorosa de Quevedo más que uno de los últimos eslabones de la concepción del amor cortés; la de los que hablan de pasada del neoplatonismo de Quevedo, sin más especificaciones; la de los que hablan, también sin más explicaciones, de petrarquismo. Ninguna de las tres posturas anteriores merece el asentimiento de José María Pozuelo a la hora de fijar el macrocontexto semántico de la lírica amorosa de Quevedo. Pero se detiene especialmente en la refutación de la tesis de O. Green, por ser la tesis dominante. En este sentido, ¿cómo se va a poder hablar exclusivamente de amor cortés en Quevedo cuando la naturaleza del amor cortés dista de estar claramente dilucidada? No están claros, por ejemplo, ni su origen, ni sus formas (¿espiritualismo?, ¿sensualismo?), ni la posibilidad de pervivencia de una forma de amor estrechamente ligada a una estructura social bien definida. Pero, aun suponiendo unas notas perfectamente características del amor cortés, tampoco éstas se dan en Quevedo. En definitiva: «Ni las condiciones sociales ni sobre todo el individualismo introspectivo que adviene a la lírica europea tras Petrarca son coincidentes con el mantenimiento de esa tradición» (pág. 55).

Por lo que se refiere a las otras dos posiciones, José María Pozuelo no tiene necesidad de refutarlas desde el momento en que quedan matizadas, aclaradas e incluidas dentro de su tesis. En efecto, el macrocontexto semántico de la poesía amorosa de Quevedo es de base neoplatónica. Y ahora una aclaración necesaria y fundamental dentro de la tesis general del trabajo: «Ese neoplatonismo, claro está, no es excluyente; antes bien, fue en el Renacimiento una síntesis de las aportaciones cortesanas y petrarquistas, con alguna aportación nueva» (pág. 59). Las poéticas neoplatónicas de la época no pueden reducirse a lo que comúnmente se entiende por «amor platónico», sino que son «verdaderas enciclopedias de tópicos». A partir de este momento se trata de explicar «cómo Quevedo sigue muy de cerca en temas, terminología y giros a los tratadistas neoplatónicos», y de rechazo se va a demostrar

«cómo muchos de los tópicos en los que se suponía un *amour courtois* son en realidad tópicos neoplatónicos que las poéticas recogieron pormenorizadamente» (pág. 59). León Hebreo, Bembo y Castiglione van a servir de base fundamental para la caracterización de tópicos neoplatónicos como el de la renuncia al deseo, la distinción amar-querer, la separación de los sentidos y la razón, etc. Se demostrará suficientemente que Quevedo está en la línea de los neoplatónicos por la forma de tratar todos estos tópicos.

Si hasta este momento el trabajo ha discurrido por terrenos más familiares a los historiadores de la literatura, es porque se hacían imprescindibles algunas precisiones en este campo para poder disponer del contexto seguro sobre el que articular la parte más original del trabajo. Pero, además, el historiador de la literatura tiene que contar desde este momento con el resultado del análisis de José María Pozuelo.

En el capítulo segundo es donde empieza la parte más original. Pues es donde, sobre la base del contexto claramente establecido en el primer capítulo, se van a especificar los caminos por los que discurre la originalidad de Quevedo en el tratamiento de los tópicos recogidos por las poéticas neoplatónicas. Ya sabemos por la introducción que el concepto teórico del que José María Pozuelo parte para esta exploración es el concepto de desautomatización. En el planteamiento previo de este capítulo se detiene en perfilar las características teóricas de este instrumento y las consecuencias que de su utilización se derivan. Sabido que el concepto de desautomatización procede de la teoría formalista rusa, se pueden enumerar las siguientes consecuencias de su utilización: 1. Concepción de la actualización de la poeticidad como un hecho en el que interviene la actividad receptora, es decir, como un fenómeno contextual; 2, relativización de la norma lingüística y estética, pues el lenguaje literario será desautomatizador en la medida en que, dentro de una tradición lingüística y estética, «vulnera el conjunto de probabilidades contextuales que cabría esperar y que el lector no encuentra» (página 99); 3, posibilidad de resolución del conflicto entre análisis sincrónico y diacrónico, desde el momento en que «el lenguaje poético también es historia y, por tanto, la norma a la que se refiere debería entenderse como cambiante y movediza» (pág. 100).

A partir de esta concepción teórica analiza, en los ocho apartados de que se compone este capítulo, otros tantos tópicos de la tradición poética en que se ha insertado a Quevedo, según se vio en el primer capítulo. Los tópicos analizados son: el Dios Amor, la amada inaccesible, la comunicación frustrada, el secreto, el amor constante, la queja dolorida, el «collige, virgo, rosas», la «ceniza enamorada». El plan según el

que se analiza cada uno de estos tópicos está perfectamente estudiado y se puede reducir al esquema siguiente: contextualización del tópico en la tradición anterior, y análisis temático y estilístico que descubre los mecanismos desautomatizadores empleados por Quevedo. Conviene notar que en la parte del análisis estilístico, principalmente centrado en la semántica y en la sintaxis, José María Pozuelo demuestra un total dominio de las técnicas de análisis, así como un conocimiento profundo y práctico de la retórica. Puede verse como ejemplo el comentario que hace del soneto que lleva por título «Afectos varios de su corazón fluctuando en las ondas de los cabellos de Lisi» (págs. 147-159). Fruto de este análisis estilístico, tan magistralmente practicado, es el descubrimiento de los mecanismos desautomatizadores puestos en obra por Quevedo. La recensión de estos mecanismos nos da la medida de la originalidad del estilo de Quevedo. Algunos de estos mecanismos son: transvasación idiomática en los giros; introducción de semas del espacio físico organizados en torno a la metáfora amorosa; ridiculización de los atributos del amor asociándolos a realidades vulgares desde una óptica infrarrealizadora; atracción de tópicos a zonas que están fuera de su esfera netamente amorosa, etc.

Lo que José María Pozuelo entiende por mecanismo desautomatizador tiene que coincidir forzosamente con rasgos estilísticos anteriormente observados en Quevedo por otros comentaristas. Por ejemplo, en el caso del tópico de la queja dolorida, tanto J. M. Blecua como D. Alonso han hablado de la revelación del dolor mediante el hallazgo de fórmulas expresivas, netas, que como un grito incorporan una fuerte carga afectiva (pág. 184). Pues bien, Pozuelo está de acuerdo con estas observaciones, y la originalidad y valor de su trabajo está en dotar de coherencia, mediante el concepto de desautomatización, a lo que puede quedarse en mero comentario intuitivo. Es decir, comprueba que estas observaciones de originalidad coinciden con imprevisibilidades dentro de un contexto tópico.

Quevedo hereda una macroestructura semántica, es decir, una tónica temática en la que se inserta su lírica amorosa. Y también hereda un sistema expresivo común a los poetas italianizantes o postpetrarquistas. Es necesario, pues, analizar hasta qué punto innova dentro de lo heredado como sistema expresivo. A este propósito está dedicado el tercer capítulo del trabajo de José María Pozuelo. En él se analizan los siguientes rasgos, típicos de la forma de la expresión italianizante o postpetrarquista: modo de adjetivación y de tratamiento literario del epíteto; recurrencias sintagmáticas; el hipérbaton; el léxico cultista. Coherente con todo su planteamiento, el estudio de cada uno de estos rasgos

viene contextualizado por el análisis del empleo anterior a Quevedo. Y sobre este empleo se destacará la novedad aportada. La conclusión a la que se llega, después del estudio de estos cuatro rasgos estilísticos, es: poca novedad en cuanto al léxico y al hipérbaton; intensificación y violentación en el caso de las recurrencias sintagmáticas; aparición del epíteto conceptista.

Como puede apreciarse, en el trabajo hay una progresiva reducción de las parcelas examinadas, que van desde las cuestiones histórico-literarias más generales del primer capítulo hasta las cuestiones más lingüísticas del último, pasando por las temáticas del segundo. Ahora bien, la necesidad de constantes referencias a problemas de historia literaria y de estilística en cada uno de los apartados muestra la riqueza del planteamiento y la exigencia de vastos conocimientos para un análisis de la desautomatización que todo autor opera dentro de la tradición en la que se inserta. Y ésta es la mejor forma de ver a un autor en su época, evitando, consiguientemente, el anacronismo crítico de la atribución de una excesiva modernidad a un autor pasado, y el anacronismo de su explicación exclusiva por lo que debe a tiempos pasados. Un autor se comprende a partir de su época, dentro de la que conjuga elementos tradicionales y elementos innovadores. «Quevedo ni es tradicional, ni es moderno; es un hombre de su siglo» (pág. 15).

El trabajo de José María Pozuelo Yvancos, que tan ampliamente acabamos de resumir, sugiere algunas reflexiones que pueden ser útiles al teórico de la literatura, al crítico literario y al historiador. La primera, y ésta se desprende del mismo carácter del trabajo, es si es legítimo esforzarse en separarse de forma tajante cada una de estas disciplinas dentro de los estudios literarios, hasta llegar, incluso, a darse frecuentemente las espaldas. El estudio que hace José María Pozuelo sobre un autor pasado muestra, por el contrario, cómo salen beneficiadas todas las disciplinas literarias de una conjunción coherente y fructífera. Pues, como se ha podido observar, en el trabajo que venimos comentando hay una sólida base teórico-literaria, que es la que cohesiona constantemente todos los análisis e interpretaciones. Esta base está en el concepto de desautomatización, que, formulado por los formalistas rusos, tiene, en la caracterización de Pozuelo, evidentes puntos de contacto con la posterior estilística contextual (Riffaterre) y con la más moderna teoría del texto (García Berrio). Ahora bien, creo que la importancia reside menos en qué concepto teórico se adopte—punto en el que se pierden muchas discusiones—como en la inteligente utilización del mismo. Pues pienso que lo mismo que Pozuelo ha utilizado magistralmente el concepto de desautomatización, se hubiera llegado a resul-

tados muy similares con la utilización del concepto de *intertextualidad*. En este caso, la intertextualidad como fenómeno de afirmación de otro texto correspondería al ingrediente tradicional, mientras que el aspecto del texto como negación de textos anteriores correspondería al ingrediente renovador o innovador. Con esto no estoy diciendo que piense que cualquier teoría puede valer, sino que una teoría es necesaria para que el estudio tenga mayor coherencia, y que no hay que obsesionarse demasiado con la discusión teórica. Antes bien, una vez perfilado un concepto claro hay que pasar inmediatamente a su comprobación práctica con el estudio concreto de la literatura, tal y como hace José María Pozuelo. En este sentido su trabajo es un modelo de cómo ilustrar un concepto teórico-literario.

Por otro lado, el trabajo muestra cómo el interés por la historia literaria puede estar motivado por razones distintas de las del historiador positivista. En este sentido, la teoría literaria da una nueva luz a la historia literaria. Por eso es ilustrativa la actitud distinta que José María Pozuelo adopta ante un problema, tan central en la historia literaria hasta ahora, como el de las fuentes. Dice: «Más que afirmar fuentes seguras, contribuye a la explicación del lenguaje poético de un autor del XVII la puesta en evidencia de este fenómeno de recurrencia en el tópico y de cultura común, que determinó la existencia de una macroestructura semántica sorprendentemente común a varios poetas y, por ende, enormemente objetualizadora y automatizadora» (pág. 93). De esta forma puede ocurrir que algunos problemas que se plantean como centrales en la historia literaria pierdan su interés, incluso su naturaleza problemática, en ciertos períodos de la literatura, si se tienen en cuenta algunas conclusiones a que llega la teoría literaria sobre la naturaleza del hecho literario.

El trabajo de José María Pozuelo sugiere igualmente algunas conclusiones que debe tener en cuenta la crítica literaria. Fernando Lázaro Carreter, en la introducción a la reciente publicación de una colección de escritos de Leo Spitzer sobre literatura española, se hacía eco de la situación próxima al hastío producida por la inflación metodológica actual. Al mismo tiempo sugería una mayor atención a los problemas que estaban en el centro de la filología, entendiendo que «lo esencial de la actividad filológica es la exactitud de los datos y de su interpretación, controlada por la historia aunque sin hacerse historia». Por supuesto que esto no significa la preconización de una actitud ametódica; antes al contrario, las relaciones entre filología y cualquier metodología quedan establecidas de la siguiente manera: «La posición de base que la filología ocupa la hace compatible con múltiples metodologías, pero a la vez las

supedita férreamente, hasta el punto de que, si entran en conflicto con ella, habrán de resignar sus resultados como falsos. Se trata del sentido común mismo, pero es sabido cuánto escasea» [1]. Pues bien, creo que el estudio de José María Pozuelo es ejemplar a la hora de ilustrar cómo una teoría—en este caso una teoría sobre el funcionamiento poético del lenguaje—debe ser contrastada con la historia literaria. Pero creo que también es ejemplar a la hora de ilustrar cómo los datos históricos pueden ser mucho mejor comprendidos a la luz de una teoría.

Otro de los problemas relacionados con la crítica literaria que el trabajo de José María Pozuelo plantea y resuelve, aunque de una manera implícita—no constituye objeto primordial de su investigación, pero está en la base de sus tesis—, es el de la lectura de autores pasados. Frente a valoraciones que sitúan a Quevedo como el último de los trovadores (O. Green), o como el autor de un poemario moderno, original y antecedente existencial de no pocos logros modernos (D. Alonso), ya vimos cómo Pozuelo considera a Quevedo como un hombre de su siglo. Y es que la oposición entre tradición y modernidad es «inválida críticamente para considerar cualquier fenómeno poético (que es tanto tradición como respuesta innovadora)» (pág. 15). Volvemos a encontrar aquí un ejemplo de la necesidad de control de la crítica por parte de la historia, es decir, una muestra del sentido común reclamado por Lázaro Carreter.

Creo, en definitiva, que el trabajo de José María Pozuelo es un modelo crítico de cómo a partir de un concepto teórico explicar *coherentemente* una parcela de la obra de un autor en todos sus niveles (histórico-literario, estilístico). Pienso que también es un modelo de cómo las investigaciones histórico-literarias pueden perfilar un concepto teórico-literario. En fin, el libro muestra cómo en la crítica es necesario el apoyo mutuo de teoría e historia literarias. De esta forma se puede llegar a una salida para la inflación teórica, lo mismo que para el positivismo paralizante en los estudios literarios. Es necesario, por todas estas razones, que se escriban muchos libros como éste, aunque van a exigir del lector una atención tanto a la teoría como a la historia literarias. El historiador literario tendrá que interesarse por la teoría literaria, y el teórico literario tendrá que contrastar sus construcciones y conceptos con la historia literaria.—*JOSE DOMINGUEZ CAPARROS (Universidad Nacional de Educación a Distancia. MADRID).*

[1] Véase «Introducción» a LEO SPITZER: *Estilo y estructura en la literatura española,* Barcelona, Crítica, 1980, pág. 12.

MICHELE GENDREAU: *Héritage et création: Recherches sur l'humanisme de Quevedo.* Lille-Paris, Université de Lille-III, Librairie Honoré Champion, 1977.

Hoy por hoy resultan tan sumamente escasos los estudios sobre el humanismo en general y, por supuesto, acerca del humanismo quevediano en particular, que han de recibirse con la consiguiente predisposición cuantos trabajos supongan aportaciones para ir recubriendo esa laguna, quizá una de las más inmensas en el panorama de la historia de las letras occidentales. No obstante, junto a la predisposición de entrada que suscitan las investigaciones antedichas, existe una reserva inicial derivada del convencimiento de que la mole erudita que desafía al crítico es ciclópea y las posibilidades de conmover, siquiera parvamente, esos cimientos para que se descubran facetas sepultadas también es de proporciones excesivas, no ya para Michèle Gendreau, sino para quienes se considerasen más preparados.

Por estas razones, *Héritage et création* ha de recibirse con plácemes, pero ha de ser cautelosamente leído, y no por prejuicios ante un hispanista que merece felicitaciones por el hecho de adentrarse en tarea tan difícil, sino por las magnitudes descomunales del objetivo. De cualquier manera, la autora posee unas bases suficientes para emprender esas «Recherches», aunque tal vez no para culminarlas de modo satisfactorio, pues una labor así parece más propicia como remate de una vida de investigación que como comienzo de la misma. Con todo, los frutos obtenidos devengan cierta utilidad, no en balde se partía de un bagaje mínimo para acometer la investigación, pues Michèle Gendreau lleva interesada en Quevedo más de una década: no se olvide que ya en 1970 defendió en París, como tesis del tercer ciclo, el trabajo *Quevedo traducteur des deux Sénèque.*

Michèle Gendreau concentra sus búsquedas en un marco acotado previamente, en el que se eliminan del horizonte investigable no sólo las piezas dramáticas de Quevedo, sino también las obras poéticas y la producción novelesca. Además de esta restricción genérica, se dejan al margen los escritos de tono panfletario y aquéllos que dependen de circunstancias muy concretas, como *Grandes anales de quince días* y *Anatomía de la cabeza del cardenal Richelieu.* Ha de admitirse que esta especie de «licencia» que se toma la autora únicamente cabe justificarla como alivio de un trabajo tan arduo, porque la vertiente humanística de Quevedo se refleja en casi todas sus creaciones y, por descontado, en la obra en verso y en la narrativa, amén del epistolario. Por tanto, el libro arranca con un hándicap de principio, falla que luego va a impedir se redondeen las afirmaciones que se suceden a lo largo de cada capítulo

del volumen, otrora tesis de doctorado. Frente a esta delimitación no poco desafortunada, el diseño metodológico a que se sujeta la hispanista es coherente y felicísimo, porque hacía falta un itinerario intelectual de Quevedo, y ahí está, al menos en esbozo: se pasa revista a cómo adquiere don Francisco una cultura determinada, se resigue su afanosa búsqueda de la sabiduría y se le valora en el ejercicio de su meditar solitario.

En la confección de los capítulos se alternan los aciertos y las insuficiencias. Las mejores páginas se consiguen cuando se contrastan pasajes, como en la comparanza entre las versiones en verso de un fragmento del *Cantar de los Cantares,* a cargo de Arias Montano, fray Luis de León y Quevedo; en la confrontación entre el original de *Il Romulo,* de Virgilio Malvezzi, con el traslado de don Francisco; en el enfrentamiento, a propósito del *Marco Bruto,* del texto plutarquiano y el de Quevedo; en la evaluación de las dos redacciones de *La cuna y la sepultura,* etcétera. Las páginas menos logradas son las que se apegan a la rueda de otros investigadores, de suerte que constituyen un mero resumen de artículos y libros ajenos. El lindero, pues, entre las virtudes de *Héritage et création* y sus defectos, se sitúa en la franja que separa la investigación propia de la no personal, que en demasiadas ocasiones absorbe los epígrafes hasta tal punto que el trabajo de Michèle Gendreau semeja, antes que nada, una relación sucesiva de reseñas. En honor a la estudiosa, es preciso consignar que los capítulos de más interés son los que carecen de una bibliografía previa, como el dedicado a *Virtud militante.* Por el contrario, los más flojos son los que cuentan con estudios de calibre, como los *Sueños* o *Política de Dios.* Ahí la hispanista refiere meramente la espigación de otros y no va más allá.

Tocante a las conclusiones que se extraen de este trabajo, Michèle Gendreau entiende que las contradictoriedades apreciables en la obra de Quevedo acusan tensiones de la sociedad en la que se inserta, y al mismo tiempo evidencian la distancia que interpone el escritor entre su pensamiento y los valores societarios. Respecto a las traducciones de Focílides, Malvezzi y Séneca, no revisten una significación estética, sino personal y colectiva, pues incorporan a la cultura española unas ideas capaces de servirle de fuste y aguante, con el fin de que la comunidad se arme contra sus pernicies y el traductor encuentre fortaleza contra sus debilidades.

Respecto a las referencias antiguas, «exempla» y tópicos, Mme. Gendreau entiende que, además de integrarse en la trayectoria ideológica de Quevedo, contribuyen a asegurar la validez del discurso, subrayan-

do su función didáctica y certificando al unísono la permanencia de los valores éticos, que no son trastocados ni por las contradicciones de la sociedad ni del individuo. Esos «traditia» adquieren en la obra juvenil una significación muy distinta a la que asumirán en época de madurez: en sus años mozos, el moralista se autoproporciona una pátina erudita a cuyo trasluz los autores antiguos son vistos sólo como objetos culturales, pero andando el tiempo las figuras del pasado que le importan ofrecen una complejidad auténtica. Al término de su vida, Quevedo mismo protagoniza sus escritos, transmitiendo las vacilaciones y demonios particulares que le atosigan a los personajes que traza en sus páginas. Este proceso de interiorización se refleja hasta en el nivel más estrictamente retórico del discurso, pues, por lo menos, desde la época de prisión, y en especial en los últimos años, el moralista va desnudando su expresividad con la forja de imágenes interiores y con la consiguiente aproximación a formas más naturales de decir. Ahí, en ese adentramiento, reside uno de los más sustantivos valores de la obra moral y metafísica quevediana.

No resulta sencillo extraer adecuadamente conclusiones a un trabajo como el que se comenta, pero estimo que Michèle Gendreau tenía una inmejorable perspectiva para deducir de *Héritage et création* consecuencias más granadas que las ofrecidas, aunque es un acierto pleno que indique la senda que conduce a Quevedo a través de la herencia humanística hacia sí mismo.

Héritage et création es libro, en fin, necesario, pero desigual. Necesario porque contribuye a alumbrar algunos aspectos del humanismo de Quevedo, y en ocasiones lo consigue de manera muy feliz y brillante. Desigual porque a partir de un esquema de gran rendimiento, de una arborización bien dibujada del mapa literario descrito por el moralista, el relleno discursivo y erudito de los capítulos sólo aisladamente alcanza originalidad y añade conocimientos a lo ya sabido. Una sobrecarga de servidumbre a la labor ajena, corolario lógico de haberse propuesto un paisaje dilucidable demasiado ancho (el modesto subtítulo del volumen, «Recherches...», se me antoja una sutil enmienda a la ambiciosa planificación), impide que la autora pueda hacer gala de las dotes investigadoras que, sin duda, la adornan, pues se perciben aquí y allá. En cambio, queda demostrado con creces que sus técnicas de trabajo intelectual, tan deficientes entre muchos estudiosos españoles, son casi bordadas: resume a maravilla, capta lo sustancioso con absoluta maestría y concibe un plan monográfico rentabilísimo. Pero claro, luego esos ámbitos no admiten tapujos ni rellenos de acarreo, sino que exigen un

rigor mantenido, lo cual no es dable a un individuo solo, por preparado que esté, sino a muchos durante muchos años.

He aquí, a lo que se me alcanza, la grandeza y miseria de este libro: se enfrenta con escasas armas y con bagaje comedido, aunque con meritorias agallas, a un coloso que, por serlo, al cabo sigue pavoneando su indócil colosalidad.—*JOSE MARIA BALCELLS (Miguel Angel, 109, 3.º, 2.ª BARCELONA-28).*

LA REVUELTA ANTIESPAÑOLA EN NAPOLES: UN NUEVO ENFOQUE

ROSARIO VILLARI: *La revuelta antiespañola en Nápoles. Los orígenes (1585-1647),* Madrid, Alianza Esditorial, 1979, 292 págs.

Toda investigación histórica presenta una serie de problemas que sólo pueden ser comprendidos si se atiende a la oposición dialéctica entre la reconstrucción del tiempo corto, agitado, integrado con frecuencia por sucesos aparentemente decisivos, y el tiempo histórico largo, aquel en el cual se consuma el deterioro o la consolidación de las pautas estructurales que caracterizan una época. El trabajo de Rosario Villari, enfocado desde un punto de vista político-institucional, se inscribe en el curso de «la crisis económica europea y la evolución del estado en el siglo XVII». Esta inserción del estudio de los acontecimientos de la Italia meridional, y más concretamente, de Nápoles, en el contexto de la crisis del siglo XVII en Europa, permite a Villari superar lo anecdótico, profundizar en el proceso insurreccional de 1647, indagar el origen de sus tensiones y ofrecer una nueva lectura de su significado histórico.

El método escogido—un análisis del conjunto con perspectivas muy amplias—permite operar sobre una visión totalizadora de la historia del virreinato, exponiendo los elementos que diferencian estructuralmente a Italia meridional de la Europa en expansión atlántica. Es necesario subrayar asimismo que la obra nos presenta un modelo de investigación en tres planos de trabajo que se interpenetran sin dificultad. Uno de ellos, constituido por el análisis de las relaciones virreinato-monarquía, se interna en la trama histórica sobre la que se van instalando los elementos que conducirán al desencadenamiento de la revuelta; un segundo plano está conformado por la articulación de la crisis económica y su incidencia en las estructuras políticas; el tercero sigue las líneas

del movimiento opositor en el seno del virreinato y la transformación de su mentalidad.

Un balance de los factores que precipitan la revuelta antiespañola pasa por la consideración del rápido aumento de la deuda pública, la incidencia creciente de la presión fiscal y el papel cumplido por el reino de Nápoles en las empresas militares de la monarquía. La política impulsada por el conde-duque de Olivares, por ejemplo, provocó episodios reveladores de las tensiones existentes con las autoridades locales. Se procuraba, claro está, obtener un fortalecimiento del poder central en instancias críticas para el Estado español; pero este ensayo, en el caso de Nápoles, resultó dañoso por la poco feliz actuación del virrey, que lesionando las autonomías alteró un equilibrio que servía eficazmente los intereses de España. Por otra parte, no siempre le fue posible a la justicia real imponer sus normas a los poderosos señores feudales. En definitiva—anota Villari—, la presencia de la autoridad española no pudo garantizar un apoyo eficaz a las autoridades municipales, y esto revelaba una debilidad importante, que se extendía al campo de la hacienda pública, puesto que muchas veces debieron contar con el compromiso tácito de los barones para hacer efectivas las recaudaciones.

El signo más revelador de que se aproximaban tiempos difíciles para los españoles en Nápoles fue, sin duda, la revuelta de 1585. La turbulencia urbana que la caracterizó estuvo dinamizada por una sensible reducción en los salarios, puso en evidencia ciertas manifestaciones antiespañolas e hizo visible, asimismo, la existencia de una corriente popular susceptible de transformarse en una fuerza considerable. En rigor, también contribuyeron al estallido de la revuelta las noticias que llegaban de Flandes. El grueso de las reivindicacione estuvo dirigido, sin embargo, hacia problemas inmediatos; existió, no obstante, un hombre en ese período cuya actividad y concepción de la sociedad pudo conferir otras connotaciones a un levantamiento: era Tomasso Campanella. Aunque estrictamente hablando el nuevo orden que éste anunciaba sólo fue esbozado en el plano utópico, este hecho alertaba, pese a todo, sobre una mutación a nivel de mentalidades.

Pese a los hechos anotados más arriba, en opinión del autor no existían fuerzas capacitadas para realizar una conjunción de voluntades sobre la base de un programa unificador. Será entonces la crisis financiera, en estrecha correspondencia con el creciente malestar de la nobleza, el factor que repercutirá intensamente alimentando la oposición de los años cuarenta. Cuando los comerciantes y prestamistas napolitanos sacaron partido de las penurias económicas del reino—que coincidían con las que soportaba el Estado español durante la guerra de los Treinta Años—y acrecentaron sus fortunas, buscaron asegurarse sus

privilegios por la adquisición de señoríos. Se acentuaban de esta manera las transformaciones en el sector de la aristocracia terrateniente, y los nobles achacaron ese estado de cosas a la ineficacia administrativa de las autoridades virreinales. En esta coyuntura, y puesto que no podía impedir totalmente el ascenso de los grupos más acomodados de la burguesía, la nobleza buscó limitar su ingreso al orden feudal.

Abordando el estudio de la mentalidad aristocrática, Villari nos describe cómo ésta comienza a desplegar sus componentes más reaccionarios aferrándose a una concepción estática de la sociedad que implicaba, en definitiva, una descalificación de los recién llegados. Todo esto requería una justificación histórica, y ella será encontrada apelando a la tradición. Surge entonces: «una polémica viva y constante que opone a la aristocracia tradicional frente a la de reciente creación». Conflicto éste característico de toda la Europa del siglo XVII. «Y no se trata ciertamente de un choque frontal entre fuerzas antitéticas, sino del aspecto formal de un proceso de asimilación, crecimiento y modificación de las clases dominantes.»

Con prolija reconstrucción histórica del período 1636-1646, el autor pone de relieve que todos los sectores sociales acusaron los efectos de la crisis financiera que precedió a la sublevación. La nobleza, al resistir ser integrada en el aparato administrativo del Estado, impidió, a la vez, el despliegue de los elementos típicamente urbanos y utilizó, posteriormente, el poder que detentaba en el campo para incidir en la capital como factor político. Precisamente, la conclusión de Villari con respecto al estallido antiespañol de 1647 abre nuevas perspectivas para la reflexión histórica. A pesar de que la iniciación de la revuelta se produjo en la ciudad de Nápoles—afirma—, el foco de la insurrección se alimentaba en las zonas rurales: «De hecho, la guerra que en 1647 y 1648 azotó la Italia meridional fue, en sus rasgos esenciales, un conflicto campesino, quizá el de mayor ímpetu y más vastas proporciones conocido por la Europa occidental durante el siglo XVII». La investigación ha sido realizada con el apoyo de una considerable masa documental, utilizada con rigor científico, y nos ofrece nuevos enfoques sobre la historia del virreinato español en Nápoles durante un período complejo, sin duda, pero cuya perspectiva ha sido frecuentemente distorsionada.—*M. M. D.*

CIEZA DE LEON Y EL MUNDO DE LA CONQUISTA

La historiografía hispanoamericana lleva recorrido un largo camino, y en la etapa ya superada se ha equipado con infraestructuras idóneas para el desarrollo de investigaciones de gran aliento; pero junto a las sólidas masas documentales ya exhumadas y a disposición del historiador existen grandes vacíos, en ocasiones insalvables, que con frecuencia recortan las posibilidades de utilización sistemática de textos y documentos que iluminarían instancias históricas fundamentales. Por consiguiente, cuando una labor de investigación alcanza resultados tan positivos como el que nos ofrece Francesca Cantù en su versión de la crónica del *Descubrimiento y conquista del Perú,* de Pedro Cieza de León, el hecho merece ser subrayado [1].

Las crónicas nos entregan un registro de los acontecimientos más destacados de una época o de un reinado—generalmente, hechos políticos o militares—, anotados con cierta prolijidad, lo que las convierte, muchas veces, en testimonios de primera mano. Este género histórico se encuentra impregnado, sin duda, de subjetividad, y no es difícil encontrar en sus páginas un aire nostálgico, una tendencia a la magnificación del pasado vivido por el narrador. A medida que transcurre el siglo XV, sin embargo, se advierte que las transformaciones que está experimentando la sociedad influyen fuertemente en la concepción de la historia. El hombre busca en ella ahora la evidencia, la explicación de hechos que aluden al mundo terrenal en que vive, y esta idea converge con otra que concibe el destino como algo regido por la fortuna, que puede encauzar una existencia por el sendero de la gloria y la riqueza, o sumirla en el desastre. Es la ruptura con la concepción providencialista de la historia, y los enfrentamientos entre los defensores de la antigua y la nueva visión del mundo caracterizan, en definitiva, la historia del pensamiento y los conflictos europeos hasta muy avanzado el siglo XVII.

Uno de los signos de la mutación histórica que se estaba consumando en los primeros decenios del siglo XVI fue el sistema de tendencias e ideales que hizo posible la aparición de la crónica de Indias. Esta, como relato de la acción que, con frecuencia, debió ser escrito sobre la marcha, configuró una versión de los hechos que rápidamente creó sus propias formas literarias, resultado de la urgencia que sentían los autores por narrar a sus contemporáneos una realidad inédita a sus ojos. Pocos de los cronistas que estuvieron en el Nuevo Continente eran, sin embargo,

[1] FRANCESCA CANTÙ: *Pedro de Cieza de León e il «Descubrimiento y conquista del Perú»,* Roma, Istituto Storico Italiano per l'Età Moderna e Contemporanea, 1979.

hombres de letras; en consecuencia, conocían escasamente los problemas de la historiografía de la época, si exceptuamos a Gonzalo Fernández de Oviedo y al padre José de Acosta. Misioneros como fray Bartolomé de las Casas o fray Bernardino de Sahagún tenían formación letrada y escribieron gracias a ello sus crónicas sobre el Nuevo Mundo; pero hombres como Alvar Núñez Cabeza de Vaca, Pedro Pizarro, Bernal Díaz del Castillo y Pedro Cieza de León se habían alistado como soldados de la conquista y no poseían otra formación que el ejercicio de las armas. Muchos de estos soldados se convertirían, no obstante, en los primeros escritores del mundo recién descubierto por España; y alguno de ellos, como Pedro Cieza de León, ha sido considerado entre los más concienzudos y veraces representantes de la historiografía indiana. Partícipe en la expedición de Sebastián de Benalcázar, lugarteniente de Pizarro, Cieza penetra, con sus agudas observaciones, en un complicado período que se caracterizó por los intensos conflictos que tuvieron lugar entre los capitanes de la conquista, e incluso nos ofrece un vívido relato sobre la naturaleza americana y las sociedades indígenas, para lo cual ha sido fundamental, sin duda, su permanencia durante varios años en Nueva Granada.

Las luchas entre los conquistadores españoles por la posesión de ciertas regiones fueron bastante frecuentes, pero los enfrentamientos que tuvieron lugar en Perú, núcleo geopolítico de primerísima importancia en la conquista española—puesto que tenía por eje la región minera—, estaban originados en la dirección bicéfala configurada por Pizarro y Almagro. A medida que se afirmaba el dominio sobre la región se hacía más visible que los jefes tendían a desplazarse entre sí, y ello se convirtió en algo inevitable una vez que la distribución territorial que pudo haber supuesto la conquista de Chile, iniciada por Almagro, se vio detenida por la enconada resistencia de los indígenas y la sospecha de que carecían de metales preciosos.

La crónica de Cieza de León, de gran importancia para el mejor conocimiento del período, ha tenido ya ediciones parciales. Una primera parte de la obra se imprimió en Sevilla, en 1533, en vida del autor; una segunda fue publicada por el erudito español Marcos Jiménez de la Espada en 1880, e historiaba el reinado de los incas hasta la llegada de los españoles; la tercera, que narra la conquista, ha sido divulgada fragmentariamente, y completada con la presente edición, que nos pone en conocimiento de capítulos centrales de la crónica, inéditos hasta ahora. El manuscrito, localizado por Francesca Cantù en la Biblioteca Apostólica Vaticana, culmina una larga investigación y ha sido clasificado—luego de cuidadosos estudios—como de puño y letra de Cieza de León;

contiene, por otra parte, numerosas correcciones realizadas por el cronista sobre el texto, que permiten seguir con cierto detalle el proceso de elaboración del mismo.

Cantù nos ofrece una lectura de la crónica del *Descubrimiento y conquista del Perú,* fundada sobre la base de un atento análisis de la totalidad de los escritos del autor. Señala que la crónica de Cieza contiene cuatro partes claramente diferenciadas, escritas siguiendo un orden lógico unas veces, otras cronológico, que sostiene la exposición. En la primera parte el cronista proporciona una visión del espacio geográfico en el cual se desarrolla la conquista impulsada por Pizarro y sus hombres, y puede advertirse, en la exposición, el impacto causado en el narrador por la realidad americana; aquello que Henríquez Ureña denominara con acierto: «toma de posesión imaginativa e intelectual» del ámbito del Nuevo Mundo. En ella, Cieza acumula noticias sobre la organización política, social, religiosa y cultural de los nativos, desde la ciudad de Panamá hasta las cumbres del Potosí; como anota Cantù: «De geógrafo y naturalista, Cieza se convierte en etnólogo y anticuario.» Su objetivo es recoger—acudiendo a los relatos indígenas y a la observación personal—todos aquellos elementos que le permiten reconstruir la situación histórica de un mundo en el cual viene a insertarse la presencia española.

En la segunda parte se extiende sobre la historia y organización del Imperio Inca. Obedece ello a un propósito bastante definido: «Acercar al conocimiento y a la memoria histórica de los hombres del Viejo Mundo la fisonomía de un organismo político de extraordinaria coherencia y complejidad que la Conquista ha trasmutado inexorablemente; ofrecer a los españoles los elementos necesarios para comprender cómo la comunicación cultural indispensable a una convivencia pacífica, y a la educación en la fe cristiana de la población indígena, pasa a través de la comprensión de formas de vida extrañas a la tradición histórica europeo-occidental», nos dice Francesca Cantù. Puede que la amistad mantenida entre Cieza y el dominico fray Domingo de Santo Tomás, indigenista y amigo, a su vez, de fray Bartolomé de las Casas, incidiera decisivamente en la visión de los hechos del soldado cronista.

La tercera parte narra las dos expediciones de descubrimiento del reino de los incas y la que condujo a la conquista del Perú, encabezadas por Francisco Pizarro, así como el nacimiento de las rivalidades con su compañero Diego de Almagro, la captura y muerte de Atahualpa, la toma de Cuzco por los españoles y la tentativa de llevar la dominación al territorio de Chile.

Una cuarta parte, destinada a historiar las guerras civiles del Perú, nacidas del bipartidismo originado en el grave error político inicial que

significó la existencia de dos jefes, estuvo concebida en cinco libros. El primero de ellos, *La Guerra de las Salinas,* detalla los choques entre Pizarro y Almagro, que culminan con la muerte del primero; en *La Guerra de Chupas* nos informa de la conspiración del hijo de Almagro, el asesinato de Francisco Pizarro, la llegada del gobernador Vaca de Castro con el cometido de restablecer el orden, la lucha entre almagristas y pizarristas y la ejecución de Almagro el mozo; *La Guerra de Quito* relata la tentativa de poner en vigor las Leyes Nuevas en Perú—lo que comportaba una progresiva abolición de la *encomienda*—, la rebelión encabezada por Gonzalo Pizarro, el confinamiento y muerte de Blasco Núñez de Vela y la llegada de La Gasca «el pacificador».

Se preveía la redacción de dos libros más: *La Guerra de Huarina* y *La Guerra de Jaquijaguana,* donde se describiría la confrontación militar entre los rebeldes y las fuerzas fieles a la Corona, que culmina con la ejecución de Gonzalo Pizarro. También incluiría la descripción de la obra de reforma política realizada por La Gasca, y la fundación de la Audiencia de Lima. Pero de estos dos últimos libros no se tiene noticia alguna. Incluso, según ha comprobado Francesca Cantù, el propio Cieza en su testamento habla tan sólo de «tres libros de las guerras civiles del Perú», lo que hace presumir que su muerte, acaecida poco después de su llegada a España, malogró la finalización de la obra.

Esta edición contiene todos los elementos que la convierten en auxiliar fundamental e inexcusable para los especialistas en el estudio de una de las más conflictivas etapas de la conquista. Reconstruir el *Descubrimiento y conquista del Perú*, al tiempo que nos permite profundizar en la visión histórica que nos dejara el «príncipe de los cronistas», nos ofrece un reflejo de la mentalidad de la época a través de su personalidad, y hace posible, en definitiva, una mejor comprensión del espacio histórico abierto por las expediciones de Francisco Pizarro y Diego de Almagro. Finalmente, señalaremos que el extenso y documentado estudio preliminar de Francesca Cantù contiene un penetrante análisis de la obra del cronista que, sin duda, será de consulta imprescindible para toda investigación futura sobre Cieza de León.—*NELSON MARTINEZ DIAZ (Galileo, 7, 3.°, 14. MADRID-15).*

CON EL PASADO AL HOMBRO: "EL AMARGO SABOR DE LA RETAMA", DE JOSE LUIS CASTILLO-PUCHE

> «... toda obra de ficción es un cosmorama en el que observamos los espasmos y convulsiones de un corazón agonizante».
>
> SCHOPENHAUER

Cuando ofrecemos una explicación teórica de lo que es una *novela* y de lo que son unas *memorias,* nos atenemos a los conceptos estrictos de la preceptiva literaria. Pero si queremos ir más a fondo y notar sus íntimas conexiones, nos fijaremos en que en las memorias se tiende a transformar los sucesos, a recrearlos, a fantasearlos, a novelarlos; y en la novela se hallan siempre presentes las huellas de las experiencias individuales del escritor y el reflejo de todas sus vivencias. Así pues, muy frecuentemente, podríamos hablar de *novela-memorias* o *memorias-novela.* Este es el caso de las dos últimas novelas de José Luis Castillo-Puche, *El libro de las visiones y apariciones* (1977) y *El amargo sabor de la retama* (1979), los dos primeros volúmenes de una proyectada trilogía. En ambas obras prevalece la reminiscencia, el recuento de hechos que emanan del escondrijo de la memoria, que saltan incontrolables desde el fondo de las zonas profundas del olvido para reclamar vigencia: inventario frgamentado de dolorosos acontecimientos pasados. Pero al mismo tiempo la narración se convierte en novela bajo el influjo de la imaginación creadora del autor, quien transmuta los datos de la realidad dotándolos de valor simbólico y los enmarca dentro de una estructura novelística.

En *El libro de las visiones y apariciones* resalta la evocación de la niñez y predomina el tema del miedo [1]. *El amargo sabor de la retama* (la novela que nos ocupa) destaca la experiencia de adolescencia del mismo protagonista, Pepico. Los aciertos estilísticos de esta novela se revelan desde su inicio: «Allí uno se levantaba con el tejo de la sed pegado a la garganta...» [2]. El adverbio «allí», sustantivado, cobra una especial fuerza peyorativa en la evocación del pueblo que fue el ámbito vital de la niñez y la juventud del narrador-protagonista. Este *allí* está

---

[1] Véase nuestro artículo «Miedo en Hécula», en *Cuadernos Hispanoamericanos* (Madrid), número 340, octubre de 1978, págs. 209-214.

[2] JOSÉ LUIS CASTILLO-PUCHE: *El amargo sabor de la retama* (Barcelona: Ediciones Destino, 1979), página 9. En lo sucesivo, las citas de esta edición aparecerán en el texto con el número de las páginas entre paréntesis.

cargado de toda la dolorosa significación que para él tuvo el lugar de su nacimiento. No le hace falta anticipar el nombre de Hécula que, inevitablemente, tendrá que mencionar muchas veces después. Ese *allí,* tan escueto, contiene en sí toda la circunstancia espacio-temporal del pasado del narrador, y presagia de ese modo los acontecimientos sombríos que *allí* ocurrieron, los hechos que dejaron un poso de reproches, remordimientos y reminiscencias amargas en la conciencia de un hombre.

Antes que Castillo-Puche ya Pío Baroja nos había dejado una imagen sumamente negativa de ese pueblo (Yécora), donde la vida «es sombría, tétrica, repulsiva», donde «no se siente la alegría de vivir; en cambio, pesan sobre las almas las sordideces de la vida...» [3]. Baroja hizo referencia a ese tipo de existencia que amarga, embrutece y deforma la personalidad de «buenos y malos con la idea aplastante del pecado» [4]. Las descripciones que Castillo-Puche hace de Hécula están también llenas de aspectos negativos como las de Baroja, pero, en lugar del improperio y el malhumorismo barojianos, predomina en este autor contemporáneo un tono de angustia existencial matizado de cierta ironía y a la vez de humorismo. Hécula es, sin duda, el eje hacia el que convergen todos los recuerdos y de donde surgen todas sus obsesiones; es la circunstancia sin la cual no puede comprender su identidad, ni siquiera imaginarla, porque siendo Hécula su pasado, resulta parte de sí mismo. Pero, al mismo tiempo, Hécula es la circunstancia contra la cual tiene que reaccionar y frente a la cual tiene que proyectarse para poder alcanzar una personalidad independiente y auténtica: «y me pregunto también quién tiene la libertad de actuar, que yo nunca la he tenido, y ahora mismo que cualquiera puede creer que soy libre, que ni siquiera familia que me ate, yo siento que nunca hago lo que querría hacer, sino lo que me marcan las circunstancias o los demás, ataduras invisibles de las que uno no puede liberarse, que uno tampoco sabe por donde te oprimen, que sería lo primero para cortar por lo sano...» (200). Con Hécula y contra Hécula, sin Hécula y frente a Hécula es el único modo posible para que Pepico realice su destino de hombre cabal. Por ello hemos titulado este breve estudio «Con el pasado al hombro», porque al igual que la muerte para Julio en la primera novela de Castillo-Puche, el pasado heculano, todo su pasado heculano, es la sombra simbiótica del narrador de *El amargo sabor de la retama.* Todo acontecimiento de su vida se encuentra unido a esa sombra que lo acompaña a dondequiera que va: la niñez, la adolescencia, la iniciación sexual, la guerra civil.

Despertar a las primeras incitaciones del sexo en un círculo de tan cerrado fanatismo religioso como el de Hécula tenía que convertirse en

---

[3] Pío BAROJA: *Camino de perfección* (New York: Las Américas Publishing Co., s. f.), pág. 139.
[4] *Ibid.,* pág. 150.

un constante tormento para la delicada sensibilidad de un adolescente. Sin embargo, la iniciación sexual, aunque motivo destacado en *El amargo sabor de la retama,* no constituye un tema único, sino que expresa una experiencia poderosa que se añade a la correlación de todos los acontecimientos rememorados. El sexo representa, sin duda, un aspecto importante de la novela, pero la práctica sexual significa, sobre todo, para el protagonista, una insoportable y angustiante conciencia del pecado, originada por las recalcitrantes enseñanzas del clero heculano, que hace imposible la vida sana y libre, no sólo del cuerpo, sino del espíritu. Refiriéndose Castillo-Puche a la temática de su trilogía, ha observado en una entrevista reciente: «Así como en el primer tomo el niño descubre la realidad en el misterio de lo religioso y se libera de ella, en la segunda parte descubre a la mujer, es el *shock* sexual. Comprueba asimismo la hipocresía y la mentira que hay alrededor de la relación hombre-niño-niña» [5]. En esta novela tanto los personajes mal intencionados como los bien intencionados se mueven trágicamente escindidos entre el ser y la apariencia: «pero probablemente todo en la vida era por fuera una cosa y otra por dentro...» (67). Las mismas causas que sumen a unos en la timidez, la inacción, la sumisión o la duda, se manifiestan en otros en la hipocresía, la duplicidad y la agresividad contenida que estalla en cualquier momento con absurda y avasalladora violencia. Y en la entrevista mencionada el autor expresa que, en definitiva, «lo que la trilogía viene a ser es un camino hacia el conocimiento del hombre y no solamente en sus circunstancias exteriores, sino en las interiores e interiorizantes» [6]. La noción enfermiza, morbosa, del pecado, provocada por las normas coactivas de un dogmatismo fanático e inquisitorial, se transforma en una sensación íntima de la culpa, donde la verdad individual y concreta se contrapone a la mentira colectiva y abstracta: «y menos mal que tú te agarraste a tiempo a tu liberación personal, puesto que la otra, la Liberación con mayúscula, había resultado una farsa, tú el primer farsante, y entonces fue cuando comprendiste el paso de tu propia redención con minúscula también, que a mí que me dejen ya de cosas con mayúsculas, que no me van, que yo busqué la redención que me podía dar a mí mismo, en la soledad de mí mismo...» (82). En su salida del seminario, pues (y a ese episodio se refiere el pasaje citado), Pepico ha querido actuar con clara y firme conciencia del sentido personal de su decisión. La libertad interior se ha impuesto por encima de las presiones exteriores, y las propias convicciones y necesidades concretas de su existencia acaban por determinar su destino.

---

[5] JOSÉ HERNÁNDEZ: «Charla con José Luis Castillo-Puche», *Hispania,* vol. 62, núm. 1 (marzo 1979), pág. 152.
[6] *Ibid.*

Toda obra de arte supone la articulación de exigencias sustanciales y estéticas que deben presentar un conjunto armónico. En este sentido puede decirse que *El amargo sabor de la retama* es una novela sumamente lograda. Castillo-Puche demuestra dominar a plenitud el modo de estructurar una narracción basada en las fluctuaciones esquivas de la memoria. Sabe que recordar es divagar, situar hechos y circunstancias en el desorden propio en que funciona la memoria. La arquitectura de esta novela, aparentemente sencilla, sin rebuscamientos innecesarios, obedece perfectamente a la tónica espontánea de un monologante: «me venían recuerdos...» (47); «y yo creo recordar...» (205). El narrador-protagonista se mueve entre los recuerdos que surgen involuntariamente, y los que evoca a conciencia, en un esfuerzo volitivo por reconstruir el pasado, en el cual siempre habrá un elemento de incertidumbre, de distanciamiento y de enajenación. De allí la escisión entre el yo de hoy y el yo de ayer, que determina el uso de la segunda persona del singular cada vez que el narrador se desconoce o se identifica a sí mismo en una situación pasada vista desde la perspectiva de lo irremediablemente terminado. Es así que se refiere por lo general a su madre muerta como «tu madre».

El tono repetitivo, la ausencia casi total de punto final y la trayectoria a saltos responden, con toda naturalidad, a la dificultad de revivir el pasado en su integridad y reflejan el fenómeno evanescente del olvido. El autor sabe que ninguna rememoración puede presentarse en un riguroso orden cronológico, y por eso procede con los requeridos desquiciamientos espacio-temporales que revelan la ineludible fragmentación de la memoria, y la tensión que se establece entre el querer recordar y el querer olvidar. La estructura novelística se convierte de esta manera en la clave para apreciar la conmoción psíquica del protagonista de *El amargo sabor de la retama.* Castillo-Puche va hilvanando, como una serie de sumandos, recuerdos y más recuerdos mediante el recurso del polisíndeton, elemento estilístico básico en toda esta novela. A través de la construcción polisindética logra comunicar al lector la sensación de agobio, de apremio, que experimenta el narrador-protagonista al no querer dejar fuera ningún dato posible de la memoria, como si en cada faceta de la realidad, en cada aspecto circunstancial, en cada detalle o gesto de familiares, amigos o conocidos se encerrase el secreto total de su pasado, un pasado que tiene que rescatar del olvido para dar sentido cabal de lucidez y continuidad a su existencia.

La tierra reseca de Hécula aparece como el símbolo, para el narrador, de la sequedad anímica de sus habitantes; así como la presencia del clero en la familia y la beatería fanática de sus miembros le recuer-

dan las fuertes presiones y conflictos que se proyectaron sobre su alma confusa e inmadura de adolescente. Y todo esto sobre el trasfondo inevitable de la trágica guerra civil. Conjunto traumático capaz de sembrar secuelas nocivas en cualquier temperamento juvenil, y que dejará para siempre un hondo surco de dolor y amargura en la conciencia del protagonista de *El amargo sabor de la retama.* Sin embargo, el ambiente de Hécula no logra transformar de modo radical el alma esencialmente buena de Pepico, quien ya de adulto continúa repudiando la injusticia, el odio, la violencia y la hipocresía, aunque el recuerdo lacerante de su pasado heculano persista en atormentarlo: «y entraste en la vorágine del mundo, receloso y amargado, desconfiado y temeroso, sin querer saber nada del pasado, un pasado que, sin embargo, nunca podrías quitarte de encima, porque era carne de tu carne y soplo de tu aliento, fardo de tu alma y sueño de tus noches, y para evadir el bulto lo más posible, convertirías tu vida en un loco vagabundeo, inútil sensación de libertad, hasta venir a parar a esta quietud servil y burocrática...» (179).

En el desarrollo de su novela, Castillo-Puche no ha usado reflexiones o teorizaciones de tipo intelectual, sino que ha ido anegando los sucesos en la corriente de los recuerdos y los ha articulado artísticamente atendiendo a su función simbólica. De este modo, la obsesión del agua se convierte también en elemento estructural y *leitmotiv* de *El amargo sabor de la retama,* ya que la escasez de agua en Hécula va ligada entrañablemente a las remembranzas del narrador y a la concepción misma de la psicología de su pueblo: «al acordarme de su suelo, lo primero que me acude a la memoria son sus secas torrenteras... Me produce sed, sed aún en el recuerdo» (9). Castillo-Puche asocia la ausencia del agua en Hécula con las deformaciones de la personalidad de los heculanos: su falta de frescura espiritual, la carencia total de imaginación creadora y ensoñadora que le da a sus personajes típicos la apariencia de almas encartonadas. La sequedad ambiental y espiritual de los heculanos se manifiesta sobre todo en esa religiosidad hosca, maniática e inflexible que el novelista expresa con acertadísima metáfora: «hostia de polvo seco que se queda pegada al cielo reseco de la boca...» (9). Al propio tiempo, el narrador identifica su liberación con el agua como elemento purificador del pecado y la culpa. El agua es la imagen de la pura inocencia y la sana alegría que han faltado siempre en Hécula [7].

Estructuralmente, el motivo del agua abre y cierra el libro. Cuando al final brota el precioso líquido cristalino del pozo que se ha descubierto

[7] En su libro *L'Eau et les Rêves* (París: Librairie José Corti, 1963) estudia GASTON BACHELARD el simbolismo purificador del agua y afirma: «on ne peut connaître la pureté sans la rêver. On ne peut la rêver avec force sans en voir la marque, la preuve, la substance dans la nature» (págs. 183-184). También BACHELARD relaciona el agua con el sueño de renovación que su imagen sugiere (página 197).

en la finca familiar gracias a la tenacidad y el optimismo de la madre de Pepico, el narrador se explaya en una extensa y lírica manifestación de júbilo, en la cual logra Castillo-Puche algunas de las mejores y más hermosas páginas de toda su novelística. Por un momento, en el mundo de oscuridad y «tinieblas turbias» en que ha vivido sumida la infancia y adolescencia de Pepico se abre toda una posibilidad gozosa de esperanza, una apertura hacia el «reino de la luz», simbolizado también por el nombre de la madre, Clara, la prístina claridad de su alma pura y el agua purificadora que «todo lo lavaba, todo lo alegraba y hasta estaba dejando las manos de los albañiles tan blancas como las de los santos de los altares...» (205). La imaginación literaria del novelista refleja aquí aspectos básicos de la fenomenología de las materias elementales, al asociar luz, claridad y agua pura en un sentido similar a como lo explica Gaston Bachelard en su *L'Eau et les Rêves:* «La lumière pure par l'eau pure, tel nous paraît être le principe psychologique de la lustration. Près de l'eau, la lumière prend une tonalité nouvelle, il semble que la lumière ait plus de clarté quand elle rencontre une eau claire» [8].

Con un sentido más simbólico que determinista, Castillo-Puche tiende, al igual que los escritores del 98, a relacionar el paisaje con el alma humana, y de este modo el motivo del agua adquiere en *El amargo sabor de la retama* un marcado relieve psicológico: «y quizá todo lo del purgatorio y el infierno era falta de agua; la truculencia de tu pueblo era falta de agua...» (205). No podemos, sin embargo, dejar de apuntar también que el agua alcanza significación en el estallido de violencia debido a la injusticia social que permite a unos pocos privilegiados la explotación económica de un bien tan necesario para la subsistencia. Esta novela contiene, pues, una cierta dimensión de protesta social ante el abuso «de los poderosos que venden a los pobres lo que es de Dios y debe ser de todos...» (145). El propio Pepico se plantea en un plano ético el problema de su difusa culpabilidad en la venta del agua al pueblo, simplemente por haber trabajado para el codicioso don Jerónimo, que ha medrado explotando la sed de los heculanos: «y a veces pensaba si no sería por mí, por haber servido a don Jerónimo en el grifo y por haber llevado aquella caja de hierro, por lo que estábamos huyendo...» (145). Pero más allá de lo psicológico y lo social, el motivo del agua en esta novela comporta un acento metafísico al comunicar el desequilibrio cósmico, el inquietante absurdo de la injusticia y desigualdad de la Naturaleza, el capricho incomprensible de la Creación que ha privado a algunas tierras de sustancia tan esencial a la vida: «pero el agua es un elemento caprichoso, una demencia versátil, un destino incierto pero evi-

[8] *Ibid.,* pág. 199.

dente, un misterio loco...» (205). En contraste con la sequedad de Hécula, el narrador piensa del País Vasco, adonde ha ido a refugiarse después de haber huido de su pueblo: «que aquí sí hay agua, a veces al principio yo creía que me iba a volver rana, pero ahora los días pasan monótonos, iguales, en la indiferencia de los verdes, las neblinas y las lluvias...» (43). El capricho cósmico del agua contribuye a que el escepticismo y las dudas religiosas invadan la mente del adolescente Pepico en esa época de la evolución humana en que la vida comienza a sentirse como radical inseguridad e incertidumbre. Y surge la rebeldía metafísica, la sorda protesta del alma que osa inquirir el papel misterioso de la Providencia en el origen del mal: «era como si el mismo Dios hubiera solemnemente proclamado: 'y este manantial de agua que sea siempre para don Jerónimo', porque Dios podía hacer eso y mucho más, porque Dios no tenía que beber agua en botijo, aunque el mismo Dios fuera borboteando y haciendo 'glu-glu-glu' dentro de los cántaros, aunque Dios durmiera desde la eternidad en las grutas misteriosas donde el agua se embalsa para salir corriendo como un niño travieso y cantarín, aunque Dios hubiera dejado el agua, después de la creación, en manos de tipos hirsutos y codiciosos como don Jerónimo...» (142). De esta manera, el novelista hace resaltar la inquietante contradicción entre el carácter sacro del agua y los usos y abusos a los que se aplica socialmente, inclusive su inicua distribución sobre la superficie del globo. De ahí el empleo oportuno de la cita de Gabriel Miró que se transcribe al principio de la novela: «La madre agua, que regocija nuestros ojos, que suaviza y encalma nuestros nervios, que sólo oyéndola nos parece sentir su fresca delicia, presentaba también a don Diego rapacerías, codicias de los hombres».

El alma del protagonista de *El amargo sabor de la retama* se solaza en la visión de lo verde, imagen que se asocia al puro frescor del agua. Castillo-Puche logra, en su descripción de la huerta de Murcia vista desde un tren, uno de los más bellos pasajes de esta novela: «porque en la huerta el agua anda cerca y anda suelta, el agua brinca de un huerto al vecino, el agua tiene su música, una música adormecedora, y aquella espuma que no era la del mar, pero era una espuma que hacía presentir los frutos, donde se ve claro que el agua es la vida y que sin agua los espíritus se vuelven atormentados y fieros...» (141). Para Paul Claudel, citado por Bachelard, el Agua simboliza el Cielo. El agua, en su simbolismo, lo resume todo: «Tout ce que le coeur désire peut toujours se réduire à la figure de l'eau» [9]. La huerta de Murcia resulta, pues, para

[9] *Ibid.*, pág. 203.

Pepico casi un paraíso que contrasta con el recuerdo de Hécula, verdadero purgatorio e infierno para sus habitantes.

Junto con el motivo simbólico del agua, en íntima conexión con éste, el amor a la madre aparece como otro elemento más en la construcción de *El amargo sabor de la retama*. El amor maternal constituye un aspecto de amplia repercusión dentro del ámbito en que se mueven los sucesos narrados. Frente a los amargos recuerdos que despiertan sus otros familiares, el recuerdo de la madre de Pepico se une a todos los momentos de dicha, alegría o ensoñación del pasado. En este sentido parece cumplirse con exactitud, en esta novela española, otra sutil observación de Bachelard: «En résumé, l'amour filial est le premier principe actif de la projection des images, c'est la force projetante de l'imagination, force inépuisable que s'empare de toute les images pour les mettre dans la perspective humaine la plus sûre: la perspective maternelle»[10]. De gran efectividad literaria resulta la escena en que, en medio de una aterradora tormenta de la naturaleza que ruge en el exterior, la no menos impresionante tormenta de las pasiones y los nervios de los personajes dentro de la casa, la explosión histérica de la enajenada tía Matilde, y la repugnante e incomprensiva reacción de los tíos, acaba Pepico refugiándose en el pecho ya mustio de su madre, donde cobijado por el amor maternal se tranquiliza, indiferente ya, por un instante, a todo lo que ocurre a su alrededor: «Y tú comprendiste lo poco que le quedaba por hacer a tu madre, y, sin embargo, sentiste que te quedarías dormido allí, en su seno vacío y consumido, y por un momento no te importaba la tormenta ni cosa alguna...» (124-125).

La eficacia para fundir los diversos motivos del recuerdo e interrelacionarlos sin perder la unicidad del contenido de la novela; la justa medida con que se combinan la denuncia social y el desahogo individual; la naturalidad expresiva del lenguaje, en donde se mezclan acertadamente un uso moderado y elegante de metáforas y giros poéticos con una gran riqueza de vivaces decires y frases de sabor popular, indican a un autor en plena maduración estilística y dominio de su técnica. No menos importante nos parece el hecho de que Castillo-Puche conserve la capacidad humana para apasionarse, y sea capaz todavía de recrear y suscitar emociones positivas en medio del general nihilismo de nuestro siglo literario. En definitiva, creemos que el lector agradecerá encontrar en esta novela esos momentos inefables y hoy tan raros de sentimientos espontáneos que dulcifican la innegable amargura de la retama.—
GEMMA ROBERTS (University of Miami. 6087 N. 8th Place. ARLINGTON. Va. 22205. USA).

[10] *Ibid.*, págs. 156-157.

DE LA LUCHA DE LA ADMINISTRACION CONTRA FABULISTAS Y VAGABUNDOS *

La novela española contemporánea continúa siendo objeto de un malentendido extraterritorial: hermana/madrastra de otras fábulas periféricas (catalanas, gallegas, vascas), la sistematización del Estado posterior al siglo XVI la condena a la encarnación de un equívoco destino común que instala el exilio, la desertificación cultural, en las raíces del acto de imaginar y reconstruir el tejido de historias y memorias que pudieron componer una de las fisonomías de la arquitectura moral de los pueblos peninsulares.

España, recordemos a Américo Castro, es una palabra extranjera, con menos enraizamiento local, indígena, que cualquier locución árabe inmortalizada por los poetas del Califato. El novelista español es un ser llamado a contemplar la expulsión del territorio «nacional» de las comunidades más activas y laboriosas, el exilio de los fundadores de la más feraz agricultura local, la desmembración de los pueblos entregados a la rapiña de las finanzas estatales. El héroe de la novela española es un vagabundo que huye de un pueblo sometido a la gleba castellana o un loco que busca sin encontrar la patria original expoliada por la horda trashumante de la soldadesca, o los invasores, que controla el poder militar. Cervantes echa sus raíces en ese malestar original. Y la novela contemporánea nace con el despertar de los pueblos contra el Leviatán de la financiación militar de la Deuda Pública: los *Episodios Nacionales,* las novelas de Aviraneta, son el testimonio de la guerra revolucionaria contra las invasiones militares y administrativas; Aldecoa soñaba escribir una «épica de los oficios», como homenaje y redención de los gremios y sus asociaciones contra su muerte instaurada por la industrialización *manu militari.*

La patria del novelista español es una cárcel: desconoce a los reclusos que escriben desde hace cuatro siglos en las lenguas periféricas, sofocadas con intenciones homicidas por la lengua única del Imperio. La tradición y el exilio darán frutos al árbol de Babel: Ben Quzman vegetará en el infierno de las bibliotecas de Oriente Medio; Boscán escribirá en castellano; Villalonga, la Rodoreda, serán tachados de los manuales. Galdós reconstruye la historia de las sublevaciones contra el Poder. Valle Inclán y Solana desentierran los fantasmas de las

* *Panorama du Roman Espagnol contemporain* (1939/1975), de MONIQUE JOLY, IGNACIO SOLDEVILA y JEAN TENA. Coll. «Etudes Sociocritiques» del Centre d'Etudes Sociocritiques U. E. R. II, Université Paul Valéry, Montpellier.

brujas y el grito insurreccional de los *Desastres de la guerra* y los *Fusilamientos del 3 de mayo.*

Las cuestiones de método que han orientado los trabajos de Monique Joly, Ignacio Soldevila, Jean Tena, agrupados en este *Panorama,* permiten explorar un laberinto todavía perdido en la oscuridad impenetrable de lo desconocido: cómo los problemas que deberán afrontar los novelistas que escriben en castellano en la Península entre 1939 y 1975 no pueden ser entendidos plenamente si no se analizan a través de una óptica de larga duración, que en el campo de la historiografía europea, como es sabido, concibe y pone en pie la escuela francesa de los *Annales.*

Decantando, perfilando, iniciando una inevitable orientación selectiva, los autores del *Panorama* anuncian previamente su objetivo: situar al lector ante el *corazón de los problemas* que han atraído la imaginación de los narradores españoles en el intervalo de tiempo estudiado. Otros ensayos conocidos y estimados de Eugenio de Nora o Gonzalo Sobejano, por ejemplo, ya sentaron las bases de una nomenclatura, una tipología, de la novela española contemporánea. Este nuevo *Panorama* anuncia los nuevos rumbos que durante los próximos veinte años dominarán, sin duda, los trabajos de crítica literaria ante la narrativa española: la necesidad urgente de una fenomenología que, diseccionando el corazón de los problemas que se plantean en el origen y devenir de las fábulas escritas por los narradores españoles, ayuden a entender los orígenes esenciales de un malestar profundo, que se confunden en ocasiones, como nunca había ocurrido anteriormente en la historia de las literaturas castellanas [1], con el hecho mismo de la escritura. El joven Torrente Ballester, que escribe «Javier Mariño», anuncia el nihilismo introvertido del Goytisolo maduro de «Juan Sin Tierra» («Juan Sin Lengua», lo ha llamado uno de sus exegetas: el acto de escribir llega a confundirse con la maldición de la lengua impuesta por el Estado de las Cosas Dominantes).

El escritor adolescente español de 1939 ofrece una imagen casi perfecta del desamparo: desconoce a sus padres (que navegan ya por las procelosas aguas del exilio, la cárcel o el campo de concentración), no sabe quién es ni adónde va y no tiene otros amigos que el hambre, la soledad y el dolor.

Por entonces, la desertificación cultural de los pueblos de la Península es múltiple: exilio, en el mejor de los casos, para quienes tuviesen

[1] Malestar paralelo al del alumbramiento de la literatura moderna en el Renacimiento, y que la obra de GARCILASO ilumina con todo su esplendor. Nihilismo existencial que, como en el caso de VILLÓN, abre los ojos vendados por las certidumbres medievales a la luz negra de la modernidad: con la libertad, el hombre gana el exilio y el desamparo en la ciudad y la explotación industrial; el Barroco será la apoteosis final de este drama sacro que cuenta el nacimiento del hombre moderno.

la osadía de pensar; aculturización y despotismo cuartelero para los supervivientes; desraizamiento de los vástagos.

Utilizando los datos de este *Panorama* como una ficha clínica del estado de la enfermedad de la escritura en el hospital de sangre de la posguerra, es posible rastrear, cuando menos, tres cursos de palabras que proliferan de modo febril y angustioso [2]:

a) *Restauración de la identidad.*—Algunos autores, de estado y condición muy varios, emprenden una búsqueda de los orígenes a través de un reencuentro deseado, y no imposible, con las tradiciones de la narrativa castellana. Cela en la Península, Rosa Chacel en el exilio, quizá recobren las dos ramas mayores del árbol frondoso de la prosa castellana moderna: el realismo, que confina con la picaresca y la burla de toda certidumbre, orden o razón (el *Lazarillo,* los *Episodios Nacionales,* nos instalan en el desierto urbano y la muerte de las profecías); la prosa poética, que *Platero,* Ortega, Ramón Gómez de la Serna, rescatan de la lírica popular renacentista para escribir desde la modernidad, desde *Altazor,* de Huidobro, *otra historia. Mrs. Cadwell* es el testimonio de que ambos caminos pueden cruzarse: la desesperación de quien desea recobrar cuanto la muerte le ha robado crea un nuevo mundo de fantasmas, llamado a refutar la realidad como síntoma de la horrible pesadilla de vivir en *este* mundo.

b) *Perplejidad del exilio.*—La Chacel, Sender, Ayala, Aub, Andújar, Barea, tantos y excesivos otros, arrastran consigo la maldición de la patria y el llano en llamas. Ellos reconstruirán minuciosamente los páramos de la tierra devastada, planteando una perplejidad esencial: la soldadesca puede incendiar y arrasar los pueblos, pero ellos saben cómo es posible reconstruir la tierra prometida del pasado. Y, fantasmas que persiguen a otros fantasmas, tejen la épica del destierro.

Su perplejidad ante la supervivencia de los paisajes que crecen en la memoria es paralela y complementaria a la de los jóvenes que no se reconocen y se desencuentran en el cuartel invadido por las ratas donde están llamados a morar: sus ojos ven cuanto la tropa ha construido y erigido para revocar la única realidad moral posible; pero herederos todos de Raskolnikof perseguido por las furias de un crimen, vegetan en la ciudad sin rumbo ni destino. «Nada», *Región,* «El Jarama», son los escenarios donde transcurre el paso de los días sin que las víctimas

[2] De *Espadaña a Aulas,* de PASCUAL DUARTE al «realismo dialéctico», la «polémica literaria» tendría en España un carácter esquizofrénico muy acentuado. Y llegará el día, quizá esté cercano, en que sea necesario tabular los índices de agresividad verbal de una sociedad como síntomas de un malestar profundo, junto a las series de suicidios, alcoholismo, asesinatos (estatales o no), que la psiquiatría permite analizar con cierta precisión: neurosis obsesiva que, cuando es protagonizada por una maquinaria política o militar, puede encubrirse bajo las rejas de la «Razón de Estado».

conozcan siquiera la existencia de otros mundos, llamadas a perecer como una especie amenazada por la polución.

c) *Búsqueda de creencias.*—La industrialización militaroide, el éxodo rural, el *baby-room,* el incremento del consumo de energía, el aumento sensible de los parques de carreteras y automóviles, si seguimos utilizando los problemas que se perfilan a través del análisis de contenidos de la novela de los años 50/70 como síntomas clínicos, aceleran el malestar, el desequilibrio, la inseguridad del sistema nervioso de los jóvenes narradores.

Frente a la evidencia y certidumbre del mal, la catástrofe, la ausencia de destino y la confinación en los arrabales de una prisión que se confunde con los muros del Estado, los novelistas (y poetas) protagonizan una loca carrera en busca de una poética, una certidumbre, una creencia que les permita concebir su vida en *otro mundo,* una estética que permita (recordemos el Nietzsche de «El origen de la tragedia») concebir la existencia como un fenómeno ético y artístico, que la salve del infierno que conocemos sólo con salir a la calle.

Y aquellas guerras de doctrinas entre «realistas» y «metafísicos» (años 50/60), «realistas dialécticos» y «experimentalistas» (fugazmente, hacia el 72/74), destacan por lo irrisorio de sus escasas ideas y la ferocidad sangrante de sus injurias, venganzas y actos de sangre iletrados. Cuando menos, tal saña habla del carácter visceral y decisivo que para los jóvenes agresores tenía el emprender aquellos actos de vampirismo inculto, pero sanguíneo: era urgente denunciar el mal, encontrar la verdad; como en bastantes silabarios y catecismos religiosos y políticos donde aprendieron a leer y obedecer muchos de aquellos polemistas, el camino de la fe y la certidumbre estaba marcado con consignas simples, órdenes estrictas, denuncias y confesiones.

La palabrería de los sacristanes condujo a los extraviados caminantes al vacío, el silencio y la nada, perdidos dramáticamente en el exilio o la más polvorienta extravagancia. Sólo entre el páramo de las certidumbres y el desierto urbano poblado por emigrantes y maquillado publicitariamente por la logomaquia política y administrativa, industrializada y serial, algunos narradores emprenden una aventura difícil y arriesgada: afrontar la borrasca del tiempo con las armas de la autofagia, la destrucción, el desamparo y la crisis, el canibalismo verbal ante una lengua maltrecha y devastada por el temporal y las lluvias.

«La señorita B.», de Ramón Nieto, y «Don Julián», de Juan Goytisolo, quizá ilustren muy gráficamente tal proceso. La lengua no sólo servirá para comunicarse con nadie, sino que será el testigo primordial de

la imposibilidad de comunicación: el Estado de las Cosas Dominantes ha socavado el orden antiguo de las palabras y las cosas, ya no existe ninguna relación entre el objeto y la palabra que lo nombra. Las palabras son conchas vacías, utensilios privados de significado que averían nuestro sistema nervioso.

Este *Panorama* se cierra con el último episodio, a mi modo de ver, de aquel neurótico proceso de búsqueda de creencias, sed de lecturas y conocimientos, hambre de palabras, lecturas y cosas, que se hunde en los años cincuenta, con el recuento de un grupo de narradores que, a partir de 1972, se abandonan a la más frenética experimentación formal o intelectual (Leyva, Antolín, Fernández de Castro, Azúa, Marías). Para completar, a mi modo de ver, algunos de los problemas esenciales discernibles en la novela española de posguerra, quizá hubiese sido oportuno detenerse en un proceso ambiguo, pero muy vasto, que llamaré «la llamada de la tierra».

Un número apreciable de novelistas de estilos, tradiciones, cultura, edad y condición distintas afrontan un proyecto capital: reconstruir (en oposición al orden imaginario dominante) el paisaje mitológico de *su tierra;* operación prometeica que emprenden con el fin de *salvar* la toponimia moral de su creación y su memoria, a la que ligan una *historia oculta* por los escombros de la palabrería instituida militarmente.

La *Región* de Benet, el *Coto Doñana* de J. M. Caballero Bonald, el *Bearn* de Lorenç Villalonga, la Extremadura de Pedro de Lorenzo, la Galicia de Alvaro Cunqueiro, los difuntos bajo los almendros en flor de Baltasar Porcel, la ciudad imaginaria de la Saga/Fuga de Torrente Ballester, integran otros tantos capítulos de una geografía imaginaria imprescindible para entender los baldíos y la tierra prometida donde crecen las fábulas. El memorialismo, de Juan Gil-Albert y Rosa Chacel; la Castilla, de Delibes; la Plaza del Diamante, de Merçé Rodoreda, pertenecen igualmente a un mismo discurso, profundamente enraizado en la historia de la prosa y la novela escrita en lengua romance en la Península.

La «Elegía de la ruina de los Abbadíes de Sevilla», de Ben al-Labbana de Denia; toda la obra monumental de Josep Pla; las «Figuras de la Pasión» y la Sigüenza, de Gabriel Miró; el «Libro de Levante», de *Azorín;* la guía de Castilla la Vieja, de Dionisio Ridruejo, son, entre muchos otros, síntomas de un vasto proyecto de reconstrucción de la memoria colectiva a través de la geografía imaginaria, la guía de viajes, la paisajística, el memorialismo. Cuando estos rasgos se confunden con la épica y la tragedia, nace el mitológico condado de Yoknapatawpha.

El *despertar de las provincias* orteguiano nombra, sin duda, uno de

los rostros más feraces de tal proceso: el *renacimiento* de las viejas patrias locales, sepultadas en el vertedero de la imposible lengua común. La búsqueda de una identidad y un destino colectivo en la Península pasan por la confederación de intereses y tradiciones particulares que la confusión de varias civilizaciones instala en los orígenes de la vida tribal, ciudadana y estatal. El discurso etnográfico ilustra gráficamente los meandros de tal conflicto [3]: la Península es una suma de pueblos, de grupos étnicos muy diferenciados, y esta diferencia, pese a cíclicos y multiseculares intentos por anularla, se mantiene intacta y superviviente. Roma y el Imperio del siglo XVI [4] marcarían los hitos genocidas, sin olvidarse de las invasiones bárbaras y musulmanas, y sin omitir a Felipe V, otro extranjero que se injerta en España; Roma, los Austrias, así como los restantes extranjeros que se apoderan del Poder por medio de la invasión, o el vasallaje respecto a dinastías extranjeras impuestas militarmente, son encarnaciones de superestructuras exteriores que intentarán ahogar la vitalidad, la pujanza y el esplendor de lo autóctono.

Mientras el *melting pot* es la figura sociológica clásica para entender el malestar fundacional, la búsqueda errante de la Frontera, en el seno de las culturas estadounidenses, las culturas que se cruzan y superponen en la Península sólo son comprensibles a través del exilio impuesto por las autoridades administrativas de modo cínico y brutal. Tal exilio coincide sustancialmente con la racionalización militar del aparato estatal, creando lazos transterritoriales todavía ocultos tras las frágiles nomenclaturas de la historiografía literaria.

Así, la narrativa del Sureste (del Grao a Algeciras), frontera que es inmediatamente anterior a las guerras púnicas y a las diferencias entre las colonias griegas de Marsella y los feudos cartagineses en la Península, no podrá entenderse más que como complemento moral de *otra* literatura hermana: la de los pueblos árabes y bereberes del Mogreb (a su vez, incomprensibles sin la aportación decisiva del *pied noir:* Argel quizá entre en la agonía moral de la modernidad con Albert Camus). La poesía de la Kabilia, la obra de Ma el Ainin [5], el patriarca de la cultura de las tribus saharahuis, forman parte de un *corpus* nunca compilado, pero complementario y paralelo. Es imposible entender a Juan Ramón, Lorca, Alberti, sin la poesía popular árabe. Es imposible en-

---

[3] Y, coincidiendo con un estallido revolucionario, en 1939, uno de los padres de la etnografía peninsular, PERE BOSCH-GIMPERA, redacta la primera versión de su ensayo *Espanya,* reeditado en Barcelona en 1978, del que tomo y me apropio las tesis que siguen.

[4] Véase «¿Qué es España?», de JOSÉ CAROL (comentario en torno a la obra de BOSCH-GIMPERA), en *Nueva Estafeta,* núm. 11, correspondiente a octubre de 1979.

[5] Para entender la obra de MA EL AININ, en el marco cultural que propongo, ver *Spanish Sahara,* de JOHN MERCER, Ed. George Allen & Unwin Ltd., Ruskin House, Londres, 1976.

tender la narrativa de Gabriel Miró y *Azorín* sin apelar a una topografía agraria y urbana, una *expatriación* forzosa [6] que tiene unas raíces bien evidentes: la cultura árabe peninsular. No es un azar, sin duda, que Juan Goytisolo intente rescatar para la mitología novelesca algunos acontecimientos nucleares de la historia local y se interrogue, como ensayista, por el destino de las comunidades y tribus saharahuis. Valencia, evocada por Blasco Ibáñez en *Arroz y tartana;* la Cartagena mitológica de Sender, en *Mr. Witt en el Cantón,* reconstruyen el aparato respiratorio y moral de la gran ciudad moderna en el Mediterráneo occidental, cuya cartografía Camus estará llamado a universalizar en sus textos sobre Orán. Y algún novelista malagueño (Manuel Andújar) se interrogará por la superposición de mitologías en la más inmediata topografía urbana local: una plaza tendrá tantos nombres como dictadores haya en Madrid, pero será única la nostalgia del adolescente que busca su destino en las aguas de aquel puerto, recobrando y descubriendo la persistencia de las crencias y las antiguas divinidades tras los cortinajes raídos del tiempo. Cunqueiro buscará en los héroes de la épica celta y las leyendas artúricas un fundamento espiritual para tejer las leyendas que deben alimentar los sueños de la vida de los pueblos gallegos. Los personajes de Cela o Martín Santos en Madrid describirán minuciosamente la vida de los transterrados en la capital: muertos en vida en el desierto urbano. Las últimas obras de Rosa Chacel, por el contrario—quizá como sus antecedentes en Ramón de la Cruz, Arniches o Ramón Gómez de la Serna—, comienzan a poblar un Madrid mitológico: el de los castellanos libres de la lepra estatal, seres vírgenes y maravillosos que descubren la Pradera de San Isidro (homenaje a los antiguos dioses locales disfrazados con los ropajes del Carnaval y el Miércoles de Ceniza cristiano), la Verbena, el Prado, el Cine, y desean vivir libres, *ailleurs, ailleurs,* nunca contaminados por la polución administrativa capitalina, para cantar una geografía mediterránea en su cosmopolitismo y universalidad. Valle Inclán, Sender, encontrarán en las tierras de América el Nuevo Continente donde los demonios específicamente hispanos podrán florecer en toda su turbulencia amenazan-

[6] Expulsión de judíos y moriscos. Exilio de liberales y románticos. Expediciones militares destinadas a pacificar, *normalizar,* a ciudadanos catalanes, gallegos y vascos. Procesos a inventariar desde la óptica del genocidio y la destrucción sistemática de la identidad cultural. No en vano, tal «malentendido» sirve de descomposición nutricia donde crece la falta de entendimiento y comprensión. No nos entendemos: el Estado creció destruyendo nuestras raíces y alentando militarmente la aculturización; la ausencia de revolución industrial hasta fecha muy reciente, la tardía creación de un mercado nacional, las economías locales de subsistencia agraria, la urbanización tardía, el colonialismo financiero más voraz—introducido en el siglo XV-XVI y alentado por las sucesivas dinastías reales en el poder—, permitirían la precaria supervivencia de las culturas locales. Hablamos lenguas distintas (incluso las fronteras aduaneras provinciales han perdurado hasta muy recientemente). La experiencia de Babel se confunde con la experiencia de los orígenes (varios y enfrentados), con la experiencia de la coexistencia sin cruce ni cohabitación: la pureza de sangre será un requisito conservador y una seña de identidad de la casta dominante.

te. Castilla la Vieja ha sido invadida por las Ratas, que el joven Delibes arrastra hacia el Río de la memoria como el Flautista de Amelin. Los narradores catalanes deben huir en busca de aventuras (Porcel), en compañía de sus antepasados, hasta los confines del Mediterráneo Oriental, o fundar un país imaginario (Villalonga) que suplante la miseria de lo establecido, o reconstruir por entero (Pla) un país expoliado. La Picaresca, como novela del Imperio en ruinas, es un reflejo fiel de la amargura y desolación con que prolifera, crece y debería desarrollarse la sangre y la savia de las narraciones, que sólo entonces serán «españolas»: novela del viaje al fin de la noche de los pícaros, la única clase honrada y respetable, que *sólo* puede vivir *al margen* de la ley, en la Península; con ellos, gitanos, murcianos y gentes de mal vivir integran el cuerpo demográfico expoliado por las sucesivas burocracias de reyezuelos y déspotas, que venderán los pueblos de España a los comerciantes y banqueros italianos o flamencos, franceses o estadounidenses, extranjeros todos, destruyendo o saqueando los mercados de Medina del Campo o Sevilla y los recursos minerales de Almadén o Cartagena, hipotecando el Tesoro o la Compañía Telefónica Nacional [7].

Los homosexuales del primer Terenci Moix *(Lily Barcelona),* los tránsfugas en moto de Daniel Sueiro, los camioneros de Alfonso Grosso, las maestras entre visillos de Carmen Martín Gaite, fundan su existen-

---

[7] Los Reyes Católicos, Carlos V, Felipe II, Carlos IV, Isabel II, Alfonso XII, Alfonso XIII, consuman, entre tantos otros, estos atentados centrales contra la integridad económico-cultural de la Península:

— Hipoteca financiera ante la gran Banca internacional, a la que se entrega el control monopolista de los mercados locales de trigo, seda, minerales, manufacturas, hundiendo y dinamitando las economías regionales para favorecer a banqueros venecianos, genoveses, franceses, flamencos. La iniciativa monetaria local queda condenada a la persecución religiosa, fiscal y social.
— Destrucción de los grandes mercados renacentistas (Medina del Campo, etc.), que eran una fuente de riqueza floreciente y aseguraban el contacto comercial con los mercados europeos (la Hansa).
— Sostén de un oligopolio ganadero y feudal (la Mesta), devastador para la supervivencia de la economía agraria.
— Consagración del expolio monopolista de la Banca exterior (desde los siglos XV y XVI), en detrimento mortal para el florecimiento de un mercado financiero autóctono (testamento de Carlos V).
— Hundimiento de las manufacturas nacionales a través de la defensa de los fabricantes extranjeros, el enfeudamiento de los gremios a través del amparo de sus tendencias al monopolismo del mercado del trabajo: desencadenando una decadencia artesanal e industrial generalizada, favoreciendo la pérdida total de competitividad comercial en los mercados exteriores.
— Hundimiento de los esbozos de un inicio de revolución industrial, a través de la bancarrota militar de la Deuda Pública, que dinamita un balbuceante mercado financiero liberal (ligado a la legislación bancaria de la Primer República), desacredita durante un siglo al país en los mercados financieros europeos y gangrena la economía nacional a través del bonapartismo monetario y la centralización militar del crédito.
— Entrega de sectores estratégicos centrales (Compañía Telefónica Nacional) al control de oligopolios exteriores.

No se trata en esta breve referencia, meramente orientadora, de consumar un alegato que el lector encontrará, mejor desarrollado y expuesto, a título indicativo, en cualquier historia de los hechos económicos. El mejor resumen a este respecto quizá continúe siendo la *Historia económica de España,* de JAUME VICENÇ VIVES, publicada por vez primera en Barcelona en 1959 y bien conocida y estimada por los especialistas.

cia, crecen y proliferan en las manchas de la escritura, en la *extrañeza* con que ven el mundo, del que huyen tirándose a la carretera, el suicidio o la soledad como quien abraza a un viejo y desafortunado pariente que nos recuerda, para nuestra desdicha, cuál es nuestro único patrimonio. Los personajes de Umbral deambulan por Madrid con la gracia perdida y el desencanto de sus homólogos nacidos en la trastienda de Wenceslao Fernández Flórez. Todos ellos componen un guiñol de títeres cuyo escenario único es éste: el páramo espiritual donde la soldadesca ha reducido las ciudades a cenizas o esquiladas masas urbanoides.

Estamos muy lejos de las ciudades legendarias imaginadas por Leopoldo Alas o Pérez de Ayala, *Azorín* y Baroja, para erigir los cimientos de la vida moral de nuestros pueblos. Y Corpus Barga deberá enterrar en el Perú el Atlas y la alfaguara de las aldeas y las ciudades por donde corrían los memorables recuerdos tatuados en el cristal luminoso de su prosa. No hay Papeles de Aspern donde interrogarse en Venecia por el destino de la escritura y el destino de nuestras vidas. No hay agua para regar los campos ni pan para alimentar a las familias. Los libros y las bibliotecas han sido quemados y sus cenizas se dispersan para empolvar los sudarios y los cortinones negros del infortunio. Las ventanas de los museos han sido tapiadas por las bandas armadas de matones a sueldo. Y la carne humana se amontona en las cárceles y presidios que la palabra única del Estado nombra con distintos nombres y apelativos. Sólo en algunos pueblos olvidados, perdidos en las lejanías polvorientas del interior y la periferia, viven y vegetan hasta morir algunos seres puros, felices en su ignorancia: comisarios de policía de Tomelloso (García Pavón), cazadores de Castilla (Delibes), diáconos gallegos (Cunqueiro), pícaros urbanos (Cela), poetas ensimismados (Gil-Albert); ellos son los últimos vestigios de una población anterior a la unificación tardía del mercado nacional en el XIX, y como personajes *antiguos* (descendientes del Lazarillo—Cela—, el romance artúrico —Cunqueiro—, el politeísmo griego y el misticismo sufí—Gil-Albert—), nos hablan de una necesidad urgente: reconstruir la lengua de nuestros antepasados para poder conocer una identidad perdida en el légamo borroso y turbio de *una* historia reescrita, de modo idiota y venal, cuartelero, por la tropa analfabeta y beata que sirve de carne de cañón en el Alzamiento de un general golpista.

Anterior quizá a la reconquista de la lengua (expoliada/usurpada militarmente) es el descubrimiento de la tierra misma y el pasado donde moramos y se pierde nuestro origen plural. De ahí, sin duda, la enumeración de las más prolijas genealogías (Miguel Espinosa), la utilización

recurrente de citas sobre Historia de España (Ramón Nieto), el recurso a la literatura oral como transmisión de tradiciones perdidas (Fernando Quiñones), el renacimiento—incluso—de la novela histórica (Azancot, Fernández Santos, Carlos Rojas). La destrucción de la(s) lengua(s) de las tribus sometidas al poder de las pistolas y la intimidación de los cuarteles (Goytisolo, Leyva, Antolín, Quiñonero) abre las puertas y ventanas de la vieja mansión, habitada por horribles fantasmas y lúgubres apariciones, a la luz que ilumina el espejo donde mirándonos debemos descubrir de dónde venimos. La reconstrucción de la prosa castellana escrita en la Península ha sido la tarea decisiva de la Chacel, de Bergamín, de Juan Gil-Albert, de Luis Rosales, de Ridruejo, de tantos otros. La reconstrucción de la vida moral de los pueblos peninsulares pasa hoy asimismo por el tránsito y el cruce de todos los caminos de expiación y dolor que el escritor, en mi tierra, ha debido transitar a ciegas, hablando, como Larra, para contar mentiras; escribiendo en una tapia calcárea los balbuceos de un idiota que sólo sabe que es infeliz y sufre; descubriendo, con la desesperación del pobre de misericordia, cojo, ciego y sordomudo, que vaga de pueblo en pueblo pidiendo limosna y recibiendo palos y burlas; recorriendo, sin conocer el sentido de tanta desolación, como un prófugo perseguido por la justicia, las tierras entregadas al expolio de la muerte, los únicos caminos que pueden salvar a aquellas desdichadas ciudades, perdidas en la polvorienta y desierta desolación de la Contabilidad Nacional, de la humillación y el olvido.—*JUAN PEDRO QUIÑONERO (42, Rue Richer, PARIS 75009).*

ANTONIO CARRILLO: *El cante flamenco como expresión y como liberación.* Edit. Cajal, Almería, 1978.

El título de este nuevo libro sobre flamenco nos hacía concebir unas esperanzas que, en gran parte, han quedado insatisfechas. Lo que no quería pensar es que fuese simplemente un libro más, con los conceptos mismos de siempre, muy lejos de la antropología flamenca, sin otra aportación que la tercera y última parte, confeccionada con entrevistas a diversos cantaores, entrevistas que deberían haber servido para montar el libro.

Sigue usando Antonio Carrillo los tópicos que han usado los demás: habla de la escasa cultura del cantaor profesional. Es lamentable que aún se crea que la cultura es identificable con la cultura literaria, cosa con la que tiene muy poco que ver. La cultura no es otra cosa que el

modo de respuesta ante las necesidades de la propia vida, y muchos cantaores la tienen en un alto grado. No se puede seguir teniendo el tópico concepto clasista de la cultura.

Conserva el autor el equívoco de todos los intelectuales «sociales» que han surgido en estos últimos años, y es el de distinguir aún una Andalucía real de otra que, al parecer, no lo es o no lo es tanto. Parece mentira que viviendo tanto en la región no se dé cuenta de que hay no una o dos, sino media docena, al menos, de Andalucías diferentes. Reales, qué duda cabe. A veces llega incluso a la machaconería, como cuando llama a Almería «rincón olvidado». En vez de concienciar al lector —que ya lo está—, termina por aburrirlo. Y es que el autor quiere su Andalucía, su cante, su cantaor, su espectador, su ambiente, y todo lo que con sus bases no concuerde lo toma por falso, si no es que lo desprecia.

Parece pretender sacar conclusiones de cualquier dato, y, a mi entender, las conclusiones generales en arte suelen ser inválidas, como lo son éstas de Carrillo. (En una ocasión llega a decir que el cante es algo más que arte, pero pregunto, ¿hay algo más allá todavía que el arte?) Y así quiere desgajar el flamenco de un modo de expresión más, y esto creo que no es exacto. El cante nace de la angustia, de la miseria, de la impotencia del hombre, pero con su mismo origen nace la literatura, la pintura. Se ha dicho frecuentemente que el hombre feliz no tiene historia; yo siempre he creído que el hombre feliz tampoco tiene estética. No la necesita y, por consiguiente, ni piensa en ella ni la crea. Además, Carrillo incurre abundantemente en la tentación de literaturizar todas esas angustias—existentes, desde luego—, tan al uso de hoy. El arte, cualquiera, surge necesariamente de una comunicación ineficaz entre los hombres. En cambio, silencia la importancia de la *magia,* que es indispensable en el cante, como en todo arte: es el canal expresivo; el llamado duende no es otra cosa que esa taumaturgia, y ese duende no lo tiene en exclusiva el cante: duende tiene Goya, duende tiene Cervantes. En este mismo sentido extraña que hable de la frustración del cantaor profesional, pues el ser profesional, sin apartarle de círculos más reducidos, le da una proyección más universal y, por tanto, su comunicación es, incontestablemente, mayor y más eficaz. Además de que el dedicarse sólo al flamenco tiene que beneficiar en la mayoría de los casos. Pero aparte de esto, me parece muy acertado el importante papel que tiene en la obra el cantaor aficionado.

El cante es algo personal, individual, que revierte en una colectividad que, a su vez, está compuesta de individuos con sentimientos muy diferentes. Por ello, no es comprensible su afirmación de «que todos los cantes son realizados por los individuos con una casi total identificación

de sentimiento» (pág. 74). Ni es posible ni es tampoco deseable. En estas identificaciones se llega al disparate de afirmar que «la figura de Mairena (es) verdadera síntesis total del mundo de lo jondo» (pág. 59), porque el mundo de lo jondo no puede tener jamás una síntesis, es abiertamente contradictorio: para un oyente o para un cantaor, el cante, o determinado tipo de cante, tiene un impacto, y para otro distinto, el impacto es distinto: la síntesis de sentimientos diferentes es *imposible.* Por lo mismo, es absurda la censura a Marchena (por cierto, más renovador que Mairena). Pero los nombres son lo de menos, son los conceptos los que resultan inaceptables.

Es lástima que esta parte esté hecha en función de unos prejuicios ideológicos, a los cuales trata de acoplar y hacer coincidir forzadamente sus resultados. En una metodología seria hay que partir primero de las premisas para llegar más tarde a las conclusiones, si las hubiere, pero nunca al revés.

Más acertada es, en mi opinión, la aproximación a una posible explicación de los cantes y de las coplas, estas últimas en su parte de crónica de la historia contemporánea. Y más que nada, la tercera parte, en la que los propios cantaores nos ofrecen su visión sobre el flamenco.

La emotividad del libro es, a fin de cuentas, cerebral, intelectual. Su estilo, profesoral, dogmático, lleno de definiciones.—*EUGENIO COBO (Calatrava, 36. MADRID).*

DOS NOTAS BIBLIOGRAFICAS

Orígenes del cuento hispanoamericano (Ricardo Palma y sus tradiciones). Varios autores. Ediciones Premia, México, D. F., 1979.

Como todo literato que se precie, Ricardo Palma no se libró del pecado original de hacer versos, si no poesía. Varios testimonios quedan de ese «pecado venial», como prefiere decir Porras Barrenechea. Pero la enfermedad y su convalecencia duran en él muy poco. Lector voraz, mejor dotado para la risa o la sonrisa que para el llanto o la melancolía, Ricardo Palma—«mientras sus compañeros, sigue Porras, deliran por Hugo, Byron y Espronceda, él comparte sus admiraciones románticas con Larra y Fray Gerundio y traduce al escéptico ironista de *Atta Troll*»—muy pronto abandona los versos por la prosa. Hijo del siglo, no dejará nunca de ser un «romántico», pero muy a su modo. A su paso por París, con el argentino Ascasubi plantó un sauce en la tumba de

Musset, cumpliendo los anhelos del poeta. Después, del romanticismo sólo le quedará el gusto, amañado, por lo viejo, por la historia, por los documentos y cronicones del pasado, que manipulará a su arbitrio, pero con suma habilidad, gracia y eficacia. En su libro *La bohemia de mis tiempos*—un alto entre sus series de *Tradiciones*—evoca los años de su juventud (1848-1860), se burla del romanticismo peruano—sin exceptuarse—, ironiza y condena sus dramas y poesías líricas. Y ello es natural: el romanticismo exigía una gran dosis de solemnidad, un cierto desmelenamiento grandilocuente; exigía jugar al todo o nada—al menos en las palabras, que es lo que aquí cuenta—, y también otra dosis no pequeña de inocencia o, al menos, de ingenuidad. Y Ricardo Palma escapaba de estos encasillamientos.

Palma usó por primera vez el rótulo de *Tradiciones* en 1854, para definir así a su trabajo «Inferum el hechicero»; y desde entonces no desperdició oportunidad para tratar de definir lo que entendía por este rótulo: «La tradición es la forma más agradable que puede tomar la historia: gusta a todos los paladares, como el buen café. La tradición no se lee nunca con el ceño fruncido, sino sonriendo. La historia es una dama aristocrática, y la tradición es una muchacha alegre...» «La tradición no es precisamente historia, sino relato popular, y ya se sabe que para mentiroso, el pueblo. Las mías han caído en gracia no porque encarnen mucha verdad, sino porque revelan el espíritu y la expresión de las multitudes...» «Creo que la tradición ante todo estriba en la forma. Deben narrarse como se narran los cuentos. La pluma debe correr ligera y ser sobria en detalles. Las apreciaciones deben ser rápidas. La filosofía del cuento o conseja ha de desprenderse por sí sola, sin que el autor la diga...»

Las *Tradiciones peruanas* fueron publicadas en tandas durante los veinte años comprendidos entre 1872—la primera serie—y 1891, la octava y última, y ellas tratan temas o *historias* desde el tiempo de los incas precolombinos hasta mediados del siglo XIX. El hispanista francés Robert Bazin, con solvencia, describe las *tradiciones* como una suma de leyenda romántica, más artículos de costumbres, más casticismo y más tradición. Pero esta suma es menester aclarar o matizar: del romanticismo, ya casi lo hemos dicho, sólo queda en Palma su tentativa de regreso al pasado, pero no a la moda de Walter Scott, o de Lamartine, o de Chateaubriand; en él no queda nada de la forma y el fondo solemnes, sino una mera intuición, un rescate de las «pequeñas realidades», un amor por los viejos cronicones—escritos y orales—, por la «ropa apolillada», como él solía decir. Su costumbrismo sí, es más que evidente, abreva en fuentes de abolengos: Quevedo, Cervantes, Larra, pero tam-

bién en Pardo y Segura; sobre todo este último, notable cultivador de la sátira. En cuanto a su casticismo, habría aquí mucha tela que cortar. Bastará con decir que Palma no es, escribiendo—mucho menos pensando—un mero «españolista». Llegaron a ser célebres sus polémicas, y aun sus berrinches, con sus colegas los académicos de ambos mundos, puesto que sostenía que el español no era una lengua muerta, ni acartonada, sino que vivía y debía enriquecerse con nuevos aportes de fondo y forma constantemente. Y más aún en este aspecto: su obra en realidad es antihispánica (si entendemos lo *hispánico* como lo entendieron y entienden los reaccionarios de su tiempo y del nuestro), por ser anticolonial. Palma nunca extrañó, ni sintió nostalgia alguna, ni mitificó al oscurantismo de la colonia, de los «godos» y de los frailes, sino todo lo contrario. Estudioso, desde su juventud, de la Inquisición y lo inquisitorial —como nos lo recuerda Rosa Arciniega—no podía ignorar que ese «hispanismo», ya entonces trasnochado, sólo serviría para apuntalar cadáveres de dudosa aristocracia. Y él escribía para las «multitudes», según lo hemos recordado, para esa mesocracia a la cual pertenecía, como afirma con agudeza Mariátegui en sus *Siete ensayos,* no para la «aristocracia antañona y reaccionaria».

Y, en cuanto a la tradición, lo tradicional, recordemos que para Palma «la tradición no es historia, precisamente, sino relato popular». Y si a ello agregamos su liberalismo sin concesiones, su volterianismo—como a él le gustaba recordar—, tendremos la vera estampa de Ricardo Palma, genio y figura del intelectual ilustrado americano al mediar el siglo XIX.

Esto es, en muy apretado resumen, el contenido del libro que comentamos, en el que nueve autores, con justeza, sabiduría y amenidad, profundizan en muchos de los aspectos de la obra de Ricardo Palma, y tres críticos analizan algunos de sus textos memorables. La obra se completa con una cronología y una bibliografía, de innegable utilidad.—*(H. T.)*

La literatura hispanoamericana en la crítica española, por Anna Wayne Ashhurst, Editorial Gredos, Madrid, 1980.

En líneas generales, la actitud de la crítica española respecto de la literatura hispanoamericana ha sido, primero, la de un evidente desprecio, y luego, de un notable desinterés. Esto es así, y no precisamente porque en casos similares sucediera lo mismo: Inglaterra no ha tenido igual actitud respecto de las obras y movimientos literarios de sus ex colonias en América, desde Fenimore Cooper a Hawthorne, Melville o

Poe. Y es que, en su actitud imperial o metropolitana, la España de aquellos tiempos se caracterizó por una cierta indolencia o—cuando por excepción quebraba la regla—por un cierto ademán paternalista en la crítica (sin que interese averiguar cuál es lo malo y cuál lo peor de ello, dicho sea de paso). Esto ha sido una constante hasta Rubén Darío y el modernismo, que irrumpe en España y compromete su literatura, sacudiéndola, más bien afortunadamente. Lo ulterior es historia reciente: Borges y el zarandeado *boom* de la literatura hispanoamericana (sin contar, ni interesar mucho para el caso, con que—para algunos—el mentado *boom* no fue otra cosa que una astucia de la industria editorial de Barcelona).

El libro de Anna Wayne Ashhurst es todo un esfuerzo de seiscientas páginas y la revisión de una ingente bibliografía para llegar a demostrar lo que hemos aludido en el párrafo anterior.

La primera parte de este libro abarca la crítica española de las letras hispanoamericanas en los siglos XVI, XVII, XVIII y XIX, haciendo especial hincapié en Juan Valera, Leopoldo Alas *(Clarín)* y Marcelino Menéndez Pelayo. La segunda parte viene a ser un comentario, con nombres propios, de los autores y críticos españoles que se ocuparon del modernismo y Rubén Darío y la última parte del libro se extiende sobre la obra crítica de españoles sobre autores hispanoamericanos no modernistas, grupo en el que destacan muchos de aquellos intelectuales que padecieron el exilio, tras la derrota de la República en la guerra civil española.

Creemos que, hasta la segunda década del siglo XIX—período de los estallidos independentistas—, no se puede hablar exactamente de una literatura hispanoamericana, separada de lo español propiamente dicho, puesto que aquellos territorios, aunque de ultramar, eran parte integrante del territorio español, al menos desde el punto de vista administrativo y político. Ello, a pesar de las innegables características propias que ya tuvieron las primeras expresiones literarias hechas en la América española; es el caso de *La araucana,* de Alonso de Ercilla, incluido por Cervantes en el «Canto de Calíope»:

Otro del mesmo nombre, que de Arauco
Cantó las guerras y el valor de España
... ...
Y tal que Ercilla en este hermoso asiento
Merece eterno y sacro monumento.

Y exaltado también, después, por Manuel José Quintana.

Pero ¿hasta qué punto Ercilla, por ejemplo, escribiendo sobre la epopeya araucana, produce una obra *americana?* ¿Y desde qué punto de

vista autores nacidos en la América colonial, como Juan Ruiz de Alarcón o sor Juana Inés de la Cruz, *nó* son españoles? Sobre esto se ha polemizado con densa prolijidad rayana en lo gratuito, sin llegar a conclusiones aceptables. Y puesto que el lugar de nacimiento de un autor no es determinante para «nacionalizar» su obra, y tampoco lo es el tema ni el ambiente, nos queda el idioma—o, mejor, el lenguaje—, que esto sí es propiamente caracterizador. Ya lo dijo certeramente el argentino Esteban Echeverría en su respuesta a las «Consideraciones sobre la situación y porvenir de la literatura hispanoamericana», de Alcalá Galiano (1846): «El único legado—señala Echeverría—que los americanos *pueden aceptar y aceptan de buen grado* de la España, porque es realmente preciso, es el idioma; pero lo aceptan a condición de mejora, de transformación, es decir, de emancipación.»

El libro de Anna Wayne Ashhurst resulta, por su meticulosidad y orden, por la documentación acumulada y bien usada y por su objetividad, un trabajo no solamente útil, sino, en varios aspectos, admirable. Una verdadera historia sobre el tema que—según creemos—carece de antecedentes, al menos en una obra aislada.—*(HECTOR TIZON. Verónica, 8. MADRID.)*

CAMPS, Victoria: *Pragmática del lenguaje y filosofía analítica,* Península, Barcelona, 1976.

Entre el Wittgenstein del *Tractatus,* interesado por la creación de un lenguaje formalizado que sirviera a los filósofos de antídoto contra las supuestas taras de los lenguajes naturales, y el de las *Philosophische Untersuchungen,* desdeñoso de los ideales positivistas y reconciliado con el lenguaje común, transcurre la aventura de una reflexión *radical*—capaz de volverse contra sus propios orígenes—y notoriamente *independiente*—Von Wright asegura que la segunda filosofía de Wittgenstein está fuera de cualquier tradición y que no aparece influenciada por fuentes escritas.

Es en el «segundo Wittgenstein», y más en general en la «filosofía del lenguaje ordinario», donde Victoria Camps halla el venero para su propia reflexión sobre el lenguaje *(los* lenguajes). Como Javier Muguerza destaca en el prólogo, tal reflexión no es meramente *metafilosófica,* sino verdadero *análisis* que, por ejemplo, afronta el desafío de dos lenguajes «anormales» (el religioso y el filosófico) en la segunda mitad de la obra.

La elección del territorio conceptual, la *pragmática,* permite a la autora situarse en el lugar más fructuoso: el del fuego cruzado. En efecto, los estudios sobre pragmática (la «Cenicienta de la semiótica») constituyen hoy el punto de confluencia y de conflicto entre las disciplinas y los problemas del discurso. Wittgenstein es, sin duda, uno de los «culpables», pero también lo son Peirce—en cuya obra se ha visto una temprana formulación *sui generis* de la teoría de los *actos del lenguaje*—o Benveniste, que trata de salvar con la *enunciación* el abismo sassureano entre «langue» y «parole».

Este último es, sin duda, el entuerto epistemológico que se trata hoy de enmendar: la pragmática (filosófica o lingüística) viene a rescatar al discurso de la soberanía del *sistema* bajo la que por fuerza no podía aparecer sino como un *producto* individual y efímero, excluido de los designios científicos *(de singularibus non est scientia),* cuando no como una combinatoria pacífica y consensual de señales (teoría de la información). La prole saussureana ha corregido el estructuralismo a ultranza al reconocer simultáneamente que la lengua inscribe en su interior formas de la *intersubjetividad* anteriormente evacuadas (por ejemplo, los «deícticos») y que el discurso manifiesta regularidades, configuraciones recurrentes y no individuales. Pero sobre todo en los últimos años se ha desbloqueado la territorialidad científica entre el estructuralismo continental y la filosofía analítica anglosajona; los herederos de Hjelmslev se han vuelto permeables a las enseñanzas de Wittgenstein y de Austin: en lugar de «funciones» del lenguaje (referencial, expresiva, metalingüística, etc.) es posible estudiar tipos de *actividad lingüística.* Y más aún: una teoría lingüística de tal naturaleza, que por definición ha de formar parte de la teoría de la acción social (el discurso como acción) podrá ser complementada por una teoría de la acción (social) como discurso. Esta es una de las direcciones en las que apunta una posible confluencia de las tradiciones wittgensteiniana y saussureana. Victoria Camps menciona la coincidencia de Wittgenstein y Saussure respecto a la metáfora del *juego,* que en el segundo tiende a subrayar la importancia del *sistema* y en el primero la del *uso lingüístico.* En Lévi-Strauss la concomitancia con Wittgenstein es aún más notable: la simetría preestablecida y estructural de los juegos (equivalente a las reglas wittgensteinianas) conduce, a través de la «contingencia de los acontecimientos», a una disyunción entre los adversarios; posiciones diferenciadas de los sujetos que Austin hallará en la ejecución de los *actos ilocucionarios,* cuyo objeto son las relaciones «de derecho» entre los hablantes.

La pragmática, decía, es el lugar peliagudo de la investigación lingüística: excluida por Saussure, negada entre los hjelmslevianos, igno-

rada por el generativismo clásico y travestida en la psicología de la comunicación, pero sin cuyo concurso se admite comúnmente la inviabilidad de la semántica, pasa a menudo a ser fagocitada por ésta. Se ha advertido en diversas ocasiones que la tentativa de Searle de sobrepasar «el impresionismo de Austin mediante un constructivismo más decidido» (Ricoeur), es decir, de diseñar «tipos ideales» de actos del discurso a partir de repertorios empíricos, acaba por someter rígidamente la acción discursiva a las reglas sintáctico-semánticas. En *Speech Acts* (que, más vale tarde que nunca, aparecerá pronto en castellano), M. Sbisà y P. Fabbri han hallado incluso una retrocesión hacia una teoría de la «normalización» lingüística que volvería la espalda a la propuesta original de Austin: la transformación *efectiva* de las relaciones entre los hablantes. Camps, fiel a la noción wittgensteiniana de juego lingüístico, insiste muy acertadamente en la elasticidad de las reglas: no es posible explicarse el discurso sin recurrir a normas constitutivas, a una competencia lingüística o a una *competencia pragmática* (que, como Wittgenstein hubiera querido, forma parte de la gramática y no de la teoría de la «ejecución»), pero «el lenguaje se presta a infinidad de juegos distintos e imprevisibles, por lo que resulta muy difícil tratar de formular todas las reglas del juego en una gramática».

Esa misma fidelidad al ideal originario de la pragmática inspira el sugerente capítulo sobre la verdad: para los efectos comunicativos, es la categoría de «sinceridad» y no la de «verdad» lo que cuenta. El análisis desemboca consecuentemente en la *persuasión* (ella está al término de las razones, enseñó Wittgenstein) y en la *retórica*. Y, por cierto, a ningún otro punto puede conducir el análisis de la *intención* comunicativa (en los términos de Grice y Strawson), sino a una *retórica de la acción:* una vez descartado el argumento circular de la «motivación», lo que importa (entre los conversacionalistas, pero también en los estudios etnometodológicos) es saber cómo hacen los actores para convencer a los demás de tal o cual motivo, y cómo deciden si están o no motivados y de qué modo (E. Verón). La pragmática filosófica llega a confluir en estas preocupaciones con las restantes disciplinas empeñadas en el desmontaje de las tautologías psicosociológicas.

El concepto wittgensteiniano del lenguaje como «forma de vida» guía a la autora en su análisis del lenguaje ético. Es acaso en este capítulo y en los que dedica al examen del lenguaje religioso y del lenguaje filosófico donde el lector de intereses específicamente filosóficos hallará más alicientes. Para quienes nos situamos en alguno de los senderos —o por lo menos en las encrucijadas— de eso que llaman «ciencias hu-

manas» esos capítulos constituyen además una valiosa contribución a una posible tipología de los discursos.

Pero, en general, para cualquier lector accesible a las preocupaciones por la comunicación y el lenguaje—atiéndase a Ionesco cuando afirma que sólo las palabras cuentan y el resto es palabrería—el trabajo de Victoria Camps me parece de lectura obligada. Se trata de una de esas obras de verdadera *creación* intelectual que le reconcilian a uno con este país tan proclive al «remake» y a la galvana neuronal.—*GONZALO ABRIL (Valderrey, 42, 6.º D. MADRID-35).*

LOS "PREDIOS" DE MANUEL RIOS RUIZ

El poeta jerezano—que tiene en su haber poético numerosos galardones—obtuvo con *Los predios del jaramago* (Colección Arbolé, Editorial Oriens, Madrid, 1979) el Premio José María Lacalle de 1978. El libro nos sorprende por la fuerza creadora de su lenguaje y, a veces, la búsqueda léxica nos sume en perplejidad o en asombro. Su 'novismo', en ocasiones, parecería antinatural y hasta irrisorio si no fuera el resultado de una seria indagación expresiva cuyos hallazgos—que pueden venir del fondo de la tierra o pueden caer del cielo—crean originales voces de alucinante poder. No se trata, pues, de ninguna escritura involuntaria ni 'automática'—a lo André Breton—, sino enraizada en lo más profundo de su lengua andaluza—sin casticismos folklóricos—, conscientemente buscada, trabajada y conseguida. En apariencia, es refinadamente espontánea. Tampoco da la impresión de que anhele el delirio ni ninguna huida de *«la vieja casa de la corrección»*, a que se refería el famoso teórico surrealista francés. La riqueza verbal de Ríos Ruiz se acerca más a la imaginación comunicativa de César Vallejo, a sus intuiciones, que enlazan lo cercano con lo cósmico y telúrico. Este barroquismo expresivo, en algún instante, abruma un tanto al lector: su abundancia verbal le distrae de la idea o mensaje central. El poeta se deja arrastrar por sus fecundas 'intuiciones' sensoriales, por su 'don' expresivo y neologístico (en algún caso), por su caudaloso léxico y, sin querer, se separa de quien trata de acercarse a él a través de sus poemas. El persistente barroquismo nos hace desear la expresión sencilla y directa que, afortunadamente, aparece en algunos versos y poemas: entonces respiramos honda, límpida y libremente, sin el sobrepeso o la sobrecarga de la dicción barroca. Tal nos ocurre, por ejemplo, en el último poema

del conjunto: «Travesía de la celda»—dedicado a la memoria de Luis Cernuda—transparenta una especie de cristalina sencillez, honda y sincera, de cuño cernudiano, pero muy propia también de Manuel Ríos Ruiz.

Tres clases de 'predios' estructuran en tres secciones la total 'heredad'—libérrima en cuanto a versos y estrofas—de este libro: «Predio del Animo», «Predio de la Devoción» y «Predio del Fatalismo». Las dos primeras son de idéntica extensión—cuatro poemas—; la tercera suma veintiuno. Numerosas citas de notables o grandes poetas encabezan partes o poemas, subrayando un 'culturalismo' notorio más que subyacente, para preparar al lector, para insistir en coincidencias temáticas, aclarar ideas e intuiciones o enlazar, simplemente, con la tradición poética nacional o extranjera. Al margen de la proyección virtual de estas citas, hemos de destacar también la singularidad de los títulos de cada poema, casi todos ellos incitadores o muy sugestivos.

I. Los estupendos versos de Góngora—«*Mal te perdonarán a ti las horas, / las horas que limando están los días, / los días que royendo están los años*», cuyas encadenadas imágenes muestran visualmente el poder destructor del tiempo—presiden magistralmente el «Predio del Animo» y marcan su tónica temporalista. El primer poema—«Pliego de constelaciones y otras plegarias íntimas»—, con sus cuatro largas estrofas, derrocha riqueza sensitiva, comunión con la tierra—nativo lar paradisíaco donde crece el *«jaramago calcinado y sumiso»*, *«el jaramago austral»*, *«la palabra piedad»* que proclama o denuncia opresiones—, heredad andaluza que alcanza la frontera cósmica. La abundancia léxica se corresponde al amor en cuatro fases: amor-prodigio, amor-sino, amor-gozo-dolor y amor-cárcel. «Desvelos y evocaciones en aras de la muerte», con cita de Blas de Otero—«*Porque la muerte, por dentro, ve. / Porque la muerte, por dentro, vela. / Porque la muerte, por dentro, mata*»—, con quíntuple anáfora inicial *(«Fue tónico el asombro»)*, 'tonifica' al lector, pues sus enumeraciones 'caóticas'—recuerdo pablonerudiano—entremezclan todo tipo de seres, de cosas, de elementos, la opulencia del mundo y de la vida, lo grande y lo mínimo, hipérbole, demencia: palabras religiosas, de la estética, de la magia, sensaciones corporales que enlazan lo visual con lo táctil y lo gustativo, la contabilidad, los logaritmos... Neologismos y palabras compuestas, cuasiarcaísmos provinciales: *«cerrorreino del venado»*, *«danzaofrenda»*, *«niña bengala de los ojos»*, *«pentecostés del seno»*, etc. «Poema pro la verdad y sus nombradías»—'nombradías' con juanramoniano sello *de Dios deseado y deseante*—es cálida invocación de la verdad, del arte y del trabajo. Es un

acierto expresivo, visual y tipográfico sugerir la profundidad con palabras deletreadas verticalmente—

h *a*
u *b*
n *i*
d *s*
e en los desperdicios *m*
o que vuela—

que nos recuerdan algún caligrama de Apollinaire. Verdad que canta en todas las esquinas y que también es *«contertulia del jaramago»;* verdad que el poeta persigue quietamente, sueño de pureza inmaculada. «Yedra en Brujas»—encabezada por la cita de Vladimir Holan, *«El laurel aromatiza sólo después de marchitarse»*—es una evocación de la ciudad flamenca, percibida por el olfato, la pupila y el oído, en triple dimensión sensorial. También hay versos que contienen una forma de erotismo sacralizado, elevado a rito y veneración: *«te altaricé en mi conciencia y en mi ánimo / para ayuntar contigo venerándote».* Poema que es recuerdo «laureado» del amor.

II. *«Predio de la Devoción».* Es la exaltación de maestros eternos: Neruda y Aleixandre—los poetas abren y cierran la sección—, Hamsum (novelista), Van Gogh (pintor). El 'devoto' homenaje queda sintetizado en la cita de Tirso de Molina, de evidente sabor popular: *«A la puerta de nuestros amos, / vamos, vamos, / vamos a poner los ramos».* Ramo, sí, de amor que reúne cuatro hermosos poemas muy diversos. «Lengua comunal»—dedicado *«en voz alta»* al poeta chileno y que se abre con una apropiada cita de Mutamid de Sevilla—es un bautismo torrencial, continental, de nombres, profesiones, acciones naturales e insólitas; algunos vinculan subrepticiamente a Neftalí Reyes con la temática andaluza: *«alfarero del énfasis y la ternura», «idílico campeador / por los predios del jaramago y la tristeza».* Cosas consuetudinarias transmutadas por la alquimia poética: mundo heterogéneo, descomunal y también pequeño, en que todo convive comunal, comunitariamente. Oda actual y, también, panegírico barroco. En «La devoción atraviesa la soledad y el hambre», Knut Hamsum es el *«noruego azul, sin lindes y estrellado»,* con su corazón hirviendo en su «cazuela de humildad paráclita»—acaso por ser el autor de *Hambre*—. Las transgresiones idiomáticas, sus neologismos, retrollevan la memoria a César Vallejo, el 'hambreado' poeta. «Una plancha litográfica precipita el quebranto» es una enumeración pura, sin verbo, para exaltar al pintor holandés, transgresor en lo pictórico, cuyas genialidades coloristas las con-

densa Manuel Ríos Ruiz en *«miliciano del clamor en amarillo»*. Catarata de epítetos, de distorsiones esperpénticas, cromáticas, para expresar hiperbólicamente el genio pictórico y acabar uniéndolo a su anhelo libertario: *«Y colgando de mis párpados en presidio / se sitúa la idea de libertad común / que tú pintaste acosado por la muerte»*. «Impresión Aleixandre» es la simple confesión de que acaba de leer «La oreja»—el poema aleixandrino—y que se siente *«comulgado de ser, arribado en luz»*, al ver removidas sus íntimas células, envuelto por su *«humarada»*. Los cuatro homenajes, en síntesis, son actos confesionales: algo debe su *ars poetica* a esos grandes maestros.

III. *«Predio del Fatalismo»*. Quizá convenga recordar, como punto de partida, que el 'fatalismo'—atribuido a tantos andaluces—es esa doctrina según la cual todo sucede por las determinaciones ineludibles del hado, del destino. Algunos 'fatalistas' creen que una ley ineludible encadena a todos los seres, sin que pueda existir ninguna libertad ni albedrío. La cita de Francisco de Rojas aclara ante el lector la posición de Manuel Ríos Ruiz en cuanto a lo fatal: *«Diré tus males sin que mucho ahonde / en ellos, que es muy raro / lo que por glorias tuyas contar puedes»*. Esta tercera parte del libro es una 'heredad' más íntima y, en consecuencia, hay en ella mayor lirismo. Los títulos de estos poemas—de breve factura, en general—siguen siendo muy sugestivos. He aquí los temas e imágenes que más nos han impresionado humana y poéticamente.

En «Empeño y gesta del cautivo», el hombre, dentro del pozo que habita, imaginariamente puede sobrepasar muros, tocar altas bóvedas, inventar horizontes. No hay distancias ni obstáculos. En «Concentración de fuerzas ante el ataque de la alevosía», el poeta prosigue su labor creadora y lucha consigo mismo y con la injusticia reinante. En «El humo engalana los intestinos del mundo», las palabras—no palabrería—envuelven el espíritu del lector con su red entretejida de formas exteriores, más o menos vagorosas: palabras que devoran como arañas—burbujas que nos consumen, ácido que nos corroe—, conjunto que alucina o asusta—droga fatal—, para evaporarse de la fatalidad de ser hombre. «Oculto ejercicio para novar en sigilo» se inicia con una cita de Wallace Stevens. El hombre—el poeta—está preso en *«su martirio de silencio y posteridad»*, cultivando la muerte para erradicarla de su soledad. En el vocabulario, andalucismos y términos médicos: *«tronío»*, *«zahorí»*, *«trombosis»*... En «Fragmento de una desilusión cualquiera», batalla contra la razón y la lógica, para terminar averiguando que *«soñaba con Dios en un trapecio»*. En «De un nuevo riesgo y aventura» opone su esperanza a su falta de júbilo y camino libre. La clave de sus audacias

léxicas parece hallarse en «Entre los libros aparece la oruga del sueño». ¿Exaltación intuitiva del lenguaje y de la palabra por sí misma, sin concepto, *«cuyo veneno corrompe el intuitivo temblor»?* ¿De aquí su 'novismo', su anhelo de novedad léxica? En «Repentina reflexión de la machadía» la idea le parece reclusión en una catacumba: *«Ya por ley del fatalismo, / renuncio a contestar...»* En «Templo, cauce y esmero de una causa perdida», quiere conocer su instinto, redimir su cuerpo *«flagelado por el polen»*. El poema termina en dos bellos versos: *«donde se ganan los reinos de la voz / y se pierde el sendero trazado del cometa»*. ¿Quizá sea esto la verdadera poesía? A veces percibimos su gota de nostalgia y de melancolía en poemas que pugnan por sacar a luz su *ars poetica,* queriendo explicitarla ante sí mismo y los demás. Cada poema es una *«pírrica victoria de un momento»:* su *«palabragalope».* Poeta terrígeno, *«terrícola»*, con demasiado corazón, presencia la derrota de la fantasía alada, *«angelidad en los costados»*. Aspira a esa continua locura de la originalidad, *«el imposible sortilegio»* («Lumbre fría de la flor contrahecha»). Combate agónico entre lo sentido y lo superfluo. En su brindis por Manuel Alcántara—«Una copa de vino corona del silencio»—, el vino, con su sabor arcaico, *«liberaliza un instante de vida, en este predio / de la soledad, enjaezando la tristeza»*. Busca nuevos entresijos a las palabras. Se elabora su propio 'culteranismo': su 'manuelriosruicismo'. Y así, en «Un barco en botella tengo por espejo», confiere a la botella una metáfora de cuño propio: *«su mascarón, su proa, su mástil, su velamen, / fijos están en un* corpiño *de aire acumulado»*. ¿La imaginación? ¿La poesía? Presas en la trampa de los sicarios que rondan... ¿La prosaica, terrible realidad? «Modo de señalar» es un poema conciso y exacto y, por esto, de los más logrados—en nuestra opinión—en cuanto a la adecuación entre fondo y forma, idea y palabra, intuición y conciencia: en él vuelve a formular la intención de su actual quehacer poético. Manuel Ríos Ruiz es, aquí, el poeta que ha sabido desprenderse de la ganga verbal—por muy intuitiva que pueda ser—, de la sensorialidad sobrante: ha ahondado dentro del mundo y, en consecuencia, en su expresión lírica:

Escucha crecer los espirales del silencio.
Hazlo con empeño y dominio, con holgura,
apreciarás la semejanza de los seres, que la rosa
difiere del trueno tan sólo en apariencia,
porque dentro, en el gránulo más recóndito,
la misma canción o responso tintinea.

Belleza, vida y muerte, esenciales. Afirma de nuevo su terrigeneidad —impregnado por la piedra—y teme emprender el vuelo. Si el poeta de

nuestro Siglo de Oro concedía campos de pluma a la batalla del amor, Manuel Ríos Ruiz levanta su propio alegorismo rotundo: «A escudo de armas, mariposa en vuelo». Contra la pesada cárcel de la realidad, la imaginación alígera que, al volar, se deshace, libre del peso corpóreo, de las ataduras y cadenas que arrastra el hombre. El poeta anhela sobrepasar la muerte, desfenestrar toda lombriz—aquel 'gusano' conceptista del siglo XVII—, deseando inmortalidad más allá del vocerío... (¿De la fácil y obvia fama popular?) Incurso en su límite humano, vive enterrado: las palabras ponen cercos, celan y dirimen cuanto siente, alambican, tunden, curten... Y el dolor asedia sus huesos para los cuales demanda esplendores. Vive su epopeya de hombre y de poeta, se conoce y se ignora: se querella. En el poema final—«Travesía de la celda»—acepta que la vida sea lucha y que haya de seguir arrastrando su cadena: andar—vivir—es perseguir la ilusión, *«acompañarla, llorar por ella...»* Jaramago que brota de su cuerpo, cenicienta carne, *«puro escombro»*.

Los poemas de la tercera parte han ido concentrándose, haciéndose más intensos y más íntimos. El lector se ha sentido cerca del poeta, coexistiendo en la misma tragedia de ser humano, de ser 'escombro'. El esplendor verbal se ha ido absorbiendo en una expresividad de contenido profundo, humano y trascendente. El 'novismo' se ha decantado: se ha clarificado, purificándose. Cerner, podar, hasta hallar la exacta medida verbal entre el cero y el infinito: es obra de madurez. Todo barroquismo es signo indudable de juventud, de rebeldía: amor insaciable a sensaciones e intuiciones, a toda clase de palabras y signos. Pero hay que ser héroe para medir y dominar el hambre y la sed de Tántalo. Advendrá, al fin, el justo prodigio.

Siempre será deseable en poesía el poder alucinante de ciertas palabras e imágenes, renovadas, renovadoras, y que el lector las dilucide, las conozca y la reconozca, aun en su propio secreto. Pero expresar honda poesía con esas «pocas palabras verdaderas»—que quería Antonio Machado—no lo es menos. Tanta voluntad autonómica y tanta originalidad alcanzan idénticos niveles de calidad originaria e inimitable. Manuel Ríos Ruiz—poeta muy bien dotado—sabe y puede elegir con éxito cualquiera de las dos vertientes—o ambas a la vez—, sin dejar de ser 'novísimo' o 'novista'. El 'mensaje' importa tanto como la 'palabra' que lo expresa. O mucho más, para quien desea escucharlo atenta, cordial y sensiblemente: con todo su ser y todo su valer. Novedad 'hacia dentro': a ser luz clarividente y duradera.—*CONCHA ZARDOYA (Virgen de Iciar, 21. EL PLANTIO. Madrid-23).*

ARTURO USLAR PIETRI: *Fantasmas de dos mundos.* Biblioteca Breve, Editorial Seix Barral, Barcelona, 1979.

Desde la publicación de la célebre novela *Las lanzas coloradas,* en 1931, el nombre de Arturo Uslar Pietri está inamoviblemente vinculado a la más representativa literatura latinoamericana de este siglo. La citada obra anunció tempranamente los grandes cambios que se producirían en la narrativa latinoamericana posterior, a modo de eclosión, bajo el denominado *boom* continental de las letras. Con mucho acierto, Miguel Angel Asturias, otro percursor de la nueva novela, resume con palabras afortunadas lo que en realidad significa la fórmula creativa de Uslar Pietri: «Hacer visible lo invisible con palabras». Tesis también válida para aplicarla a su poco conocida labor de ensayista.

Si el prestigio de *Las lanzas coloradas, El camino del Dorado,* y más recientemente, *El laberinto de Fortuna* y *Oficio de difuntos,* colocaron a su autor entre los más importantes narradores de nuestra lengua, de *Fantasmas de dos mundos* se puede afirmar que esta obra sitúa a Uslar Pietri en primerísima línea de pensadores latinoamericanos, por los valiosos conceptos universales que encierra. No se trata de una afirmación casual. Los tres ensayos anteriores, escritos con sabor de su patria, muestran el vigor y la claridad del lenguaje propios de este gran maestro de la palabra, pero *Fantasmas de dos mundos* va más allá. Es la reflexión serena sobre la cultura, los orígenes y la realidad propiamente latinoamericana hecha extensiva hasta la hispánica, y que Uslar Pietri recoge de la tradición del pensamiento de su propia patria, donde se viene cultivando con esmero y dedicación desde Andrés Bello.

Uslar Pietri nació en Caracas (Venezuela), en 1906. La gran trayectoria de su vida mantiene estrechos vínculos con su obra. Doctor en Ciencias Políticas y diplomático, ha ocupado los más altos cargos oficiales, varias veces ministro, candidato a la Presidencia, director del diario *El Nacional,* embajador y permanente viajero. Esto hace suponer que el cúmulo de experiencias recibidas mediante el contacto directo con los problemas más acuciantes en la relación entre gobierno-pueblo, y su ávido interés por la cultura europea desde los distantes años de estudiante en París, le han servido de mucho a la hora de enjuiciar las dos culturas—latinoamericana y europea—, porque con *Fantasmas* esclarece en gran medida el difícil problema, tantas veces debatido, relacionado con el estudio de una posible filosofía americana, analizada también por el venezolano Mayz Vallenilla. Lo cual confirma lo dicho antes: que *Fantasmas de dos mundos* pertenece a una importante corriente del pensamiento venezolano.

La obra está dividida en treinta ensayos, donde se estudian una vein-

tena de personajes y se analizan detalladamente la cultura hispana y, sobre todo, la latinoamericana. En todos los trabajos, la erudición desempeña un papel muy importante como elemento esclarecedor y ameno, hasta el punto de recordarnos al mejor Rubén Darío de *Opiniones* o las famosas crónicas de Gómez Carrillo.

La poderosa imagen plástica y la anécdota son las características comunes que definen a los artistas estudiados. Asturias, Borges, Proust, Malraux, Saint-John Perse, Carlomagno, Esquilo, León Battista, Rubens, Saint-Simon, Chateaubriand, Sartre, Lautréamont, Américo Castro, Bataillon, Picasso, Céline, Neruda, Heisenberg, Tolstoi, son los fantasmas que, como seres recobrados de la muerte, desfilan por las páginas del libro, en un momento determinado de sus vidas o en el marco de la historia que los envolvió, tratados todos ellos de manera relampagueante, de *snap-shot,* con la intensidad que caracteriza a los mejores personajes de sus relatos. También hay que reseñar la aguda penetración y profundidad con que el autor analiza lo mejor de las obras de algunos de los personajes, lo que constituye, por otra parte, un importante modelo de crítica literaria. Objetivo primordial del libro, si se tiene en cuenta que *Fantasmas de dos mundos* propone una teoría de crítica histórico-literaria, pero analizada desde la perspectiva latinoamericana.

En este orden de cosas merece significación destacada la importancia del pensamiento que Uslar Pietri desarrolla en los cuatro últimos ensayos—los más extensos—, dedicados a buscar las bases sobre las que se asienta la cultura latinoamericana. Apunta que «la historia del pensamiento hispanoamericano es la historia de esa búsqueda», pero no en el sentido que lo comprendió, por ejemplo, Henríquez Ureña, a través de la cultura europea, sino más bien como Mayz Vallenilla propone en *El problema de América*—libro publicado en Caracas y que Uslar Pietri debe conocer—, para quien la filosofía latinoamericana será original sólo si se funda en una experiencia ontológica extraída de la propia realidad.

No es casual que sean los venezolanos los que en mayores ocasiones hayan hecho hincapié en esta cuestión, y los que con mayor preocupación también se hayan planteado la herencia de la cultura y el sentido que esa cultura debe tener en cuanto que es propia. Este viejo debate, que sigue sin resolver, tiene sus raíces en la falta de importantes teóricos que aglutinen la filosofía americana y que señalen de modo definitivo las directrices que contengan su ideal. Quizá por esto el pensamiento, el teatro y la filosofía sean géneros escasamente cultivados, pese a importantes excepciones.

La novela, sin embargo, confirma lo contrario desde hace bien poco. Para Uslar Pietri, «la cuestión verdadera no consiste en preguntarnos

si la literatura en la América latina es o no moderna», si se hace o se deja de hacer siguiendo patrones extranjeros, lo que importa es que exprese la realidad de la situación histórica y cultural del hombre latinoamericano y que se exprese en base a sus propios modelos. En ese sentido, afirma que «si la narrativa hispanoamericana ha alcanzado en los años recientes tanto aplauso en el mundo occidental, se debe precisamente no a que sea moderna en el sentido del *nouveau roman* francés o de cualquiera otra experiencia de los grandes centros, sino a que presenta la poderosa originalidad de una situación que no se puede equiparar a ninguna otra». Hasta aquí surge el conflicto entre historia y estética para el lector europeo de hoy, acostumbrado al formalismo. Pero valgan las palabras de Gaetan Picon para poner fin a este comentario: «La historia no pretende necesariamente excluir o reemplazar a la estética. Simplemente la pone entre paréntesis».—*RICARDO LLOPESA (Plaza Arturo Piera, 2-19. VALENCIA-8).*

JORGE EDUARDO ARELLANO: *La entrega de los dones.* Ediciones Americanas, Managua, Nicaragua, 1978.

A partir de los años 1959 y 1960, las generaciones jóvenes de poetas nicaragüenses comienzan a romper con los moldes tradicionales de la poesía, que hasta entonces se perfilaba en dos tendencias claramente opuestas: Una, culta, procedente de la vanguardia, renovadora y más representativa después de Darío, que tuvo sus comienzos a finales de la década de los veinte, con Pablo Antonio Cuadra y José Coronel Urtecho a la cabeza. La otra, muy popularizada, venía arrastrando la herencia dariana por unos cauces de expresión más cercanos a la desfachatez que a los cánones establecidos por el modernismo, pero que desgraciadamente se convirtió en modelo de hacer versos entre damas y señoritos capitalinos.

Lo que los nuevos poetas se proponían inevitablemente era combatir esa *mala poesía,* rancia y descompuesta, que suponía la pésima imitación de los poemas de Darío; por otra parte, introducir los problemas de la vida nacional en la poesía—lo que hasta entonces no había hecho la vanguardia—, con la finalidad de integrar al intelectual dentro del contexto social. Todo esto lógicamente implicaba la búsqueda de un lenguaje y unas formas de expresión propias. En la toma de posición de estas posturas influyó muchísimo la crítica situación política por la que atravesaba el país, en su deteriorada relación interna y con los países

del área centroamericana. Dos ejemplos son clarificadores: la masacre de estudiantes en 1959 y el triunfo de la revolución cubana.

Por entonces—años 1959 y 1960—comienzan a surgir grupos literarios con diversos programas, hasta políticos, los cuales servirían para potenciar de modo decisivo las líneas de la nueva poesía. Hay que recordar que Ernesto Cardenal, al margen de estos avatares, publica su primer libro político: *Hora cero,* en 1959. Es así como nacen, favorecidos por las circunstancias del momento, el Grupo Granada; el Frente Ventana de León, el que más influyó en el desarrollo posterior de la poesía; el Grupo U de Boaco, y la Generación Traicionada de Managua, el único de los movimientos que choca radicalmente con los planteamientos de los demás grupos por su tendencia burguesa.

En 1963 nace en Granada otro grupo, compuesto en su mayor parte por estudiantes de bachillerato del Colegio Centroamérica. Lo capitanea un adolescente de diecisiete años, Jorge Eduardo Arellano, con vistas a equilibrar los presupuestos poéticos del momento, en pugna por razones ideológicas. Si bien es cierto que el grupo pasó a la historia de la literatura nicaragüense sin pena ni gloria, como casi todos, por un lado hay que puntualizar que, en conjunto, contribuyeron al desarrollo de la literatura porque establecieron las bases de una poesía culta, sin *élites* y moderna. Por otro lado, personalmente para Arellano—el más dotado del grupo—, el movimiento significó ensayar una poesía de equilibrio, sin apasionamientos extremados, sin retórica, quizá favorecido por el conocimiento de literaturas extranjeras, lo que le permitió polarizar ideas y lenguaje, dando como resultado final armonía entre temática y presupuestos lingüísticos.

Poemas de esta época hasta el año 1978, seleccionados según gustos y preferencias personales, integran el último libro de Arellano, titulado *La entrega de los dones.* Obra que también incluye poemas de sus libros anteriores, pero que en su mayor parte lo componen inéditos escritos en el período que comprende los quince años que van desde 1963 a 1978. De esta obra, dividida en nueve partes, la última compuesta por once prosas poéticas de bella evocación y coherencia, se puede decir que hay unidad en el conjunto, propósito de comunicar imágenes con nitidez, clara visión del mundo telúrico y humano que rodea al poeta, preocupación por revelar el montaje de las técnicas poéticas y la interpretación que supone la lectura, pero sobre todo, inclinación por manifestar el sentimiento y las virtudes humanas. En definitiva, se trata de un bello muestrario poético que se propone, sin grandes ambiciones ni alardes experimentales, aproximarnos al enjuiciamiento crítico del hombre frente a las alternativas del mundo. Filosofía que ineludiblemente nos remite a vivencias y experiencias personales.

La armonía ocupa el plano global de la obra con la finalidad de equilibrar emoción y reflexión, y llevar la poesía a la esencia, a la pura esencia. Es decir: elaborar una poesía pura. No sería ingrato afirmar que si bien su poesía primera es más emotiva y cargada de sensibilidad, arrastrada por el amor y el recuerdo del amor, la segunda etapa de su obra, que se podría fijar a partir de los poemas escritos desde 1970, adquiere otro tono de reflexión, como si las cosas, los objetos tratados, fueran mirados a través de una filosofía de la vida que sólo permite filtrar los conceptos dictados por la razón.

Si la brillantez en las imágenes, muy propio de la literatura latinoamericana, obedece, sobre todo, a la espectacular naturaleza de determinadas regiones, como sucede en América Central, en Arellano esta lucidez necesariamente se produce cuando el poeta nos habla de su tierra y de sus recuerdos valiéndose de la metáfora y del paralelismo. Pero prescindiendo desde sus primeros poemas de todo vocabulario desgastado por el uso de los poetas de América y de España. De este modo, la palabra, la elección de la palabra, es oficio de poeta porque su uso está condicionado por la estructura del poema. O viceversa. Entonces la palabra sirve para tensar, girar o detener el verso. Otras veces, las palabras, obedeciendo al orden de transcripción, cambian el valor del contenido produciéndose una transmutación en el lenguaje o vemos cómo la palabra final o el sintagma produce un vuelco de revés, y así nos encontramos también con el poema multiplánico, de tantas lecturas posibles como combinaciones encuentre el lector, lo cual evidencia notoriamente el cuidado que el poeta presta a la elección de la palabra.

A este modelo de escritura hay que agregar la intuición equilibrada que se establece entre verso asonante y ritmo interior. El paralelismo, en menor medida la metáfora, pero sobre todo el símbolo, son los recursos que Arellano explota en mayor medida, entre otros, para esta confección. Sin embargo, esta escritura no queda exenta de la influencia de otras literaturas, lo que le ha permitido al poeta ahondar con naturalidad por nuevas vías de investigación, que viene desarrollando desde aquella poesía inicial que quedó reflejada en *La estrella perdida* y que se continúa hasta el libro ahora comentado, como la confirmación más sólida de una generación que se gestó en la primera mitad de la década de los años sesenta.

En este difícil y largo andar de la poesía nicaragüense, lleno de nombres conocidos—Cuadra, Coronel, Cardenal, Mejía Sánchez, Gutiérrez— y de complejas novedades naufragadas en el experimentalismo, la poesía de Arellano, como la de unas pocas excepciones, se coloca dentro de una línea de continuación de la poesía que no es sino la necesaria evolución de la palabra por llenar el vacío propio de cada época para poder

comunicar con exactitud los colores ricos y deslumbrantes de la patria nicaragüense, y que Arellano llena con creces porque traduce en líneas, ribetes y orillas toda la amplia gama poética de imágenes e instantes perdidos, sin el hermetismo de unos ni la sobrecarga de oropeles en otros.—*RICARDO LLOPESA (Plaza Arturo Piera, 2-19. VALENCIA-8).*

SALVADOR GARCIA CASTAÑEDA: *Don Telesforo de Trueba y Cosío (1799-1835).* Santander, Institución Cultural de Cantabria, 1978, 435 págs.

Una de las mayores paradojas de nuestra historia literaria la constituye, sin duda, el caso del santanderino Telesforo Trueba, el cual, siendo básicamente un hombre del XVIII (ilustrado en educación y en talante reformista, neoclásico en cuanto apologista de virtudes y develador de vicios), pasa por ser uno de los iniciadores del romanticismo español desde que tal dijera Eugenio de Ochoa en *El Artista* el mismo año de la muerte de Trueba.

El estudio de García Castañeda, que viene a completar los de Fernando Barreda, Núñez de Arenas, Randall Mackie y sobre todo el primerizo de Menéndez Pelayo, es fruto de una constante y apasionada entrega que dura ya más de diez años. Para calibrar el valor del esfuerzo báste indicar que don Marcelino solamente conoció diecisiete obras de su paisano, mientras que García Castañeda ha conseguido localizar hasta ochenta escritos de Trueba, entre manuscritos, impresos y publicaciones en obras periódicas. Pero no es esto sólo. Su investigación biográfica ha llegado a los más dispares y lejanos archivos, desde los particulares de la familia y parroquiales de Santander, hasta los del Museo Británico y del arzobispado de Westminster. Esto sin contar la amplia blibliografía consultada, en la que conviene resaltar las numerosas revistas y periódicos de la época, principalmente ingleses.

Porque, hora es ya de decirlo, Trueba pertenece antes a la literatura inglesa que a la española. De los ochenta títulos que salieron de su pluma, solamente treinta y cuatro están en castellano. El resto, escrito y publicado en Inglaterra, lo está en lengua inglesa, muy buena por cierto, al decir de sus críticos contemporáneos. De familia burguesa bastante acomodada, Telesforo Trueba, al igual que sus hermanos José María y Vicente, recibió esmerada educación en un colegio inglés cercano a Cambridge, de rancia tradición aristocrática y católica, entre 1812

y 1818. Allí escribió su primera obra a los diecisiete años. Otros tres de estudio en París (1819-1822) completaron su formación cosmopolita, literaria y política, de que hizo gala a su regreso a España (1822-25), participando en la Academia del Mirto con Lista, Espronceda, Ventura de la Vega, Usoz y otros en 1823. De espíritu profundamente liberal, hubo de exiliarse de nuevo a Inglaterra en 1825, viviendo en Londres hasta 1834, aunque en un ambiente refinado de alta sociedad, muy distinto del que hubieron de soportar los restantes exiliados españoles en Somers Town, con escasas posibilidades económicas. Su regreso final a España como procurador en Cortes por Santander duró algo más de un año, pues falleció el 4 de octubre de 1835, aquejado de tuberculosis, la enfermedad que llevó a la tumba, en plena juventud, a tantos románticos españoles.

Para vida tan breve, su obra literaria llama la atención por lo extensa y variada. Escribió tres tragedias, ocho comedias, un drama histórico, un melodrama, doce obras cómicas, tres novelas históricas, dos relatos de historia colonial, dos novelas de costumbres españolas, una de costumbres inglesas y una docena de narraciones breves, aparte de bastantes poesías en inglés y castellano. Si bien es cierto que muchas de estas obras, sobre todo teatrales, son traducciones o adaptaciones, no se le puede regatear el mérito de su dedicación literaria y de los éxitos cosechados con sus comedias en los teatros de Londres y París.

En esta última capital está fechada su tragedia *La muerte de Catón* (1821), que tiene influencias de Alfieri y de Martínez de la Rosa y que representa la expresión dramática de su liberalismo político. A ésta siguieron otras diecisiete piezas de teatro en español, frente a ocho posteriores en inglés. Las narraciones en prosa, por el contrario, son todas en inglés, excepto las *Cartas Bornesas* (1824). Las más conocidas son sus novelas históricas, de ambiente español, que tanto contribuyeron a difundir en Inglaterra la visión romántica de una España medieval, caballeresca y mítica, pasional y exaltada. Por sus páginas desfilan los moros de las Alpujarras, Don Rodrigo, Covadonga, los infantes de Lara, el Cid, el rey don Pedro I de Castilla, los Comuneros y tantas otras tradiciones novelescas de la historia de España, además de las «hazañas tan románticas como extraordinarias» de Hernán Cortés en México (1829) y de Pizarro en Perú (1830). Por estas dos últimas obras es considerado Trueba como el primero que alzó su voz en defensa de los conquistadores después de la independencia de las repúblicas americanas, y precisamente desde Londres, donde la propaganda antiespañola era más intensa.

El teatro de Telesforo de Trueba, desconocido a importantes críti-

cos, como Valbuena Prat, y más recientemente a Joaquín Casalduero (*Historia de la Literatura española,* Editorial Guadiana, 1974), es merecedor de mayor estudio y estimación, no sólo como destacado representante de la dramaturgia liberal, sino también como autor de piezas cómicas, muy representadas en Madrid, Cádiz y Sevilla. Sus novelas históricas, citadas en la bibliografía, no merecen la atención crítica de J. I. Ferreras (*Los orígenes de la novela decimonónica,* Taurus, 1973), aunque con anterioridad les habían dedicado breves pero acertadas páginas Iris Zavala y José F. Montesinos.

Creo que la obra de Trueba, sin ser de valor excepcional, merece algo más. A su mejor conocimiento y estima ha contribuido decisivamente García Castañeda en este libro de excelente presentación, afeado sólo por algunas erratas tipográficas. De haber consultado el autor mi *Cartelera sevillana, 1800-1836* (C. S. I. C., 1968), hubiera podido constatar que se representaron en Sevilla *El seductor moralista* (1825), *El* *AGUILAR PIÑAL (Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Duque de Medinaceli, 4. MADRID).*

E N T R E L I N E A S

NIRA ECHENIQUE: *Persona,* Sudamericana, Buenos Aires, 1979, 154 páginas.

Esta intensa *nouvelle* de la poetisa argentina Nira Echenique reúne dos de los mayores temas de la literatura: la busca de la identidad en el otro y el auténtico nacimiento del sujeto, que se produce, conforme al aserto de Freud, con la muerte del padre.

Para resolverlos en una síntesis narrativa, Echenique apela a la forma de un relato contemporáneo al hecho, suerte de nervioso diario, frecuentemente poético, donde un duro lirismo deja ver la decantada huella de una experiencia poemática anterior. A los hechos centrales (enfermedad final y muerte del padre), el relato agrega, al son de las coincidencias de la memoria, unos *flashes* oportunos mediante los cuales la narradora recapitula, en imágenes de la infancia y la adolescencia, su relación con el padre. Paralelamente, se describe una tensa y crítica situación político-social: los hechos de julio de 1975 en Buenos Aires, la caída del valido peronista López Rega, el enfrentamiento de la viuda de Perón con los sindicatos obreros, las matanzas clandestinas de mili-

tantes, el eco de los trastornos económicos mundiales, la guerrilla en su última gesticulación activa.

De algún modo, al narrar el final del padre y el de la segunda experiencia bonapartista argentina, Echenique trasciende el drama personal y apunta a una tragedia colectiva: la incapacidad de los argentinos para «dejar morir» o «matar» a las figuras parentales (Evita, Perón y Gardel son los nudos anecdóticos elegidos) y su constante apelación a los muertos para que intervengan en la vida de sus descendientes.

En el trámite de dolorosa complacencia que implica revivir la minucia fisiológica, médica y hospitalaria del padre moribundo (la misma complacencia de irónico dolor que Flaubert ejerce al contar el suicidio de Emma Bovary), la narradora inserta lo momentáneo del caso: se pregunta si ella es su padre y si, por fin, será ella misma cuando alcance la orfandad; se fantasea matando al padre por un descuido clínico o viviendo la muerte inevitable como un homicidio que se vale de la naturaleza para realizarse; comparte con algún oblicuo elemento incestuoso la fisiología de la enfermedad: los sudores, olores, heces, secreciones y demás extremos físicos de la agonía; se separa intelectualmente de un padre lejano en la ideología y en la opción de vida, pero inmediato, pegajosamente inmediato, en la dualidad (unidad) paterno-filial, diríamos que corporal.

En el mismo descuido de la prosa, que no teme caer en la rima involuntaria o en ciertos circunloquios de lenguaje que abstractizan demasiado algún momento de la narración, en todo ello Echenique encuentra un recurso expresivo: escribir sin despegarse del hecho narrado, mostrarlo en su desnudez biográfica, atropellarse para sacar en catarsis la tremenda interrogación y la decisiva soledad ante el mundo que implica la orfandad: por fin, no ser hijo más que de uno mismo.

Invocar al Roger Martin du Gard de *La muerte del padre* o al Tolstoi de *La muerte de Iván Ilich* puede sonar a exceso o a terrorismo erudito. En este caso, es un modesto intento de alinear *Persona* junto a sus parientes mayores. También una manera de señalar cómo, a pesar de las adversas condiciones económicas y políticas, la literatura argentina en Argentina sigue haciéndose con toda la claridad que permiten la propia literatura y un estado de censura virtual, propicio al aplastamiento creativo o al escapismo cercano a la paranoia. Libros como el presente son un síntoma de salud y un signo de esperanza.—*B. M.*

HECTOR ANABITARTE Y RICARDO LORENZO: *Homosexualidad: el asunto está caliente,* Queimada, Madrid, 1979, 109 págs.

Antigua como la cultura de que se tenga memoria—la primera epopeya que conserva la humanidad, la de Gilgamés, modelo de la historia bíblica de David y Jonatán, es una historia de amor homosexual—, la homosexualidad ha sido casi unánimemente condenada por las morales históricas derivadas del judeocristianismo: desde los Concilios de la Iglesia que restringían o negaban a los homosexuales el acceso a los sacramentos hasta las clínicas psiquiátricas donde fueron o son sometidos a electroshocks, desde las prohibiciones del Levítico hasta los campos de concentración nazis.

En 1969, a partir del Greenwich Village de Nueva York, se empieza a agitar en el mundo occidental un movimiento de reivindicación *gay* (o sea, homoerótico, pero también alegre) que se une al de otras marginalidades: mujeres, negros, minorías raciales en general. Se remozan así la tentativa del sexólogo alemán Magnus Hirschfeld en la entreguerra y la heterodoxia freudiana de Wilhelm Reich.

El libro de Anabitarte y Lorenzo recorre rápidamente estos antecedentes históricos para luego abordar la problemática del homosexual en las sociedades contemporáneas: la represión estatal y policial que suele dominar en las dictaduras y los Estados burocráticos y la permisividad, a veces una manera sutil de disfrazar la segregación, que se da en las sociedades liberales y de bienestar.

La postura crítica de los autores es clara: la discriminación sexual no es un caso ni la aplicación mecánica de ancestros morales derivados de códigos sin memoria histórica. Es un aspecto más de la dominación social: del varón sobre la mujer, del rico sobre el pobre, del blanco sobre el negro, del padre sobre el hijo, del funcionario sobre el gobernado, etc. Esta división del trabajo entre poderosos e impotentes, mandones y gobernados, tiene también su aceptación en el seno del mundo homosexual, donde el varón suele adquirir estamento de mujer y reproducir no sólo su aspecto exterior de objeto decorativo y barroco, sino su actitud ante el varón heterosexual.

De esta forma, el problema homosexual remite al problema sexual en general, y éste a la estructura social en su conjunto. Las limitaciones que la sociedad impone a la vida sexual, a la capacidad sexual de los seres humanos, encerrándola en un corsé de restricciones y de direcciones impuestas, daña a unos y a otros. El problema de la homosexualidad no es de los homosexuales, sino de la humanidad en general, en tanto sujeto sexual y en tanto autorizada por la naturaleza para vivir

su sexualidad como un derecho, sin más restricciones que el respeto a la existencia del otro.

El texto concluye, de esta forma, que nada podrá hacerse profundamente en el terreno de la libertad sexual y el derecho al placer, mientras los distintos sectores humanos escindidos por el poder no sean conscientes de que las limitaciones son comunes y que sólo un código de libertad integral acabará eficazmente con ellas.—*B. M.*

FERNANDO CHUECA GOITIA: *Invariantes castizos de la arquitectura española. Invariantes de la arquitectura hispanoamericana. Manifiesto de la Alhambra,* Dossat, Madrid, 1979, 254 págs.

Este volumen recoge escritos de distintas épocas: las *Invariantes* datan de 1947 y son prácticamente la obra inicial de Chueca; como su eco se da el artículo sobre arquitectura hispanoamericana de 1966, rematándose la entrega con el *Manifiesto* de 1953.

Los dos primeros textos están íntimamente ligados por su criterio historiográfico y su temática, ya que la arquitectura de América no es vista como tal, sino como la arquitectura de los españoles imperiales en América, soslayando todo elemento de mestizaje, adaptación ecológica y aun mulataje cultural.

La base historiográfica de Chueca es claramente historicista: la arquitectura española registra ciertas constantes que emergen de la dupla espacio-tiempo hispánico, la «casta» unamuniana o el espíritu geológico de Ganivet. España es una especificidad, una diferencia, cuya constancia esencial—por ello, fija e inmutable—se enraiza en el suelo.

Concretando el principio, Chueca describe: «La arquitectura civil española tiene infinitas manifestaciones donde perviven las constantes españolas: cubicidad, planitud, encuadramientos—alfiz—, proporciones cuadradas, decoración colgada en medio de grandes silencios de piedra» (pág. 132). La arquitectura vernácula se desarrolla como un fenómeno geológico, inorgánico, una *macla,* o sea, la agregación de cristales en forma de cruz.

Estos parámetros obligan a Chueca a considerar foránea la arquitectura barroca y la de importación borbónica, y a ver lo musulmán como lo cardinalmente hispánico. Esto parece contradecir lo anterior, pues lo musulmán vino de afuera, pero Chueca prefiere salir por la tesis unamuniana de la africanía de España y su resistencia telúrica a la europeización.

En el análisis del espacio y la volumetría en la arquitectura árabe (tema al que vuelve en el *Manifiesto)* está lo mejor del libro y se constituye como un excelente ejercicio de morfología y lectura arquitectónicas.

Llevada al espacio americano, esta conceptualización da como resultado la unificación de las Españas en el continente nuevo y la unificación del mismo continente a través de lo español. En la tierra ocupada se planta la arquitectura peninsular y ésta dota de historia a un espacio antes carente de ella. Como en el caso del imperio romano, hay más la fundación de una *ecumenes* que una colonización.

Por fin, el *Manifiesto* es un documento sobre la evolución de la teoría arquitectónica española en la década del cincuenta. Agotada ya la experiencia triunfalista y escorialista de la inmediata posguerra y renovados los equipos gobernantes, que transitaron del neofascismo al neocatolicismo, la fundamentación de una nueva arquitectura se imponía. Desde luego, no podía hablarse del *Kitsch* del primer franquismo ni de una vuelta al racionalismo tímido de los años treinta, a riesgo de caer en el arte ateísta y masónico de la República. Tomando como paradigma la Alhambra, Chueca rehabilita hábilmente las tesis racionalistas sin decir su nombre: búsqueda de un módulo humano para diseñar, carácter eminentemente habitacional de la arquitectura, ausencia de molduración, nobleza de los materiales, sinceramiento constructivo, rechazo de la pacotilla y el similor, decoración a partir de mostrar los materiales constructivos como tales y la «desnudez» del edificio.

Discutible a veces, en otras contradictorio, sugestivo siempre, el Chueca teórico y analista de la arquitectura es de lectura inexcusable para quienes quieran conocer no sólo a nivel erudito, sino crítico, la vida arquitectónica de España.—*B. M.*

ANTONIO RODRIGUEZ JIMENEZ: *Vértigo de la infancia,* Aeda, Gijón, 1980, 46 páginas.

La infancia perdida y los intentos de recuperarla por medio de los trucos del arte y la memoria son una inquietud que recurre en la historia de la literatura. Los mitos mesopotámicos, luego recogidos en la Biblia, ya hablan de un jardín perdido donde no había escasez ni muerte y la nostalgia de esos orígenes de la vida, sin ninguna de las desazones y angustias de la propia vida, se convierte en búsqueda mítica.

Este poemario de Rodríguez (Córdoba, 1956) vuelve a la dicotomía jardín perdido-jardín recuperado, al canto de la tristeza por la infancia y sus seguridades extraviadas en la juventud y la madurez, al diseño de la vida como el envejecimiento del niño.

Retornar, en el tiempo, a un tiempo protegido y sin transcurso es una de las grandes tentaciones del arte. Es tener, de nuevo, esa temporalidad donde

No te importan las cifras ni los nombres,
no te preocupan los referéndums ni los partidos,
no lees los periódicos ni huyes de los clochards,
ni te persiguen los autobuses ni las horas.

Poemarios como el presente no sólo acuden a una temática arquetípica, sino que permiten meditar sobre los cambios sociales y su trasfondo angustioso en esta elegía por la infancia muerta que se parece, sugestivamente, a la pérdida de protección y el sentimiento de orfandad que suelen prosperar al término de una dictadura.—*B. M.*

FLORINDA MINTZ: *Oración profana,* Tres Tiempos, Buenos Aires, 1978, 59 páginas.

Todo libro inicial implica una prueba para iniciarse en la ruptura o en la docilidad. El poeta que empieza se apoya en los antecesores que elige o en una distancia frente a unos ancestros que podría elegir, pero que rechaza.

El libro de Mintz apela a una continuidad ilustre: el surrealismo francés, en algunos nombres inexcusables: Paul Eluard, René Char. Sin embargo, lo mejor del poemario es lo que logra zafarse de esta compañía, acreditada en los constantes epígrafes: una poesía biográfica, introspectiva, narrativa a veces, en términos simbólicos, de una búsqueda de la identidad en la memoria y en los objetos inmediatos. Esta búsqueda se traduce, en otros momentos, en una interrogación existencial:

Me pregunto
cuál es la huella que sigo,
cuál es mi sombra.
Me pregunto
si la oscuridad que vivo
es una llamarada
que abre escondrijos,
o una luz diminuta
o un silencio.

La definición de ciertos poemas señala el territorio en que Mintz podrá insistir con felicidad: cuando el sujeto se borra y se puebla de ausencias, cuando el tiempo vivido es una huella efímera y una fuga, cuando se interroga al espejo por sí mismo y la respuesta es un hueco donde apenas alienta la respiración del poeta.

Soy tal vez quien escribe
en este cuarto
y respira jadeante
el aire espeso.

En este biografismo y en sus dificultades líricas está la tarea futura de Mintz, despejado el espacio de la tentación retórica del surrealismo y de la inefabilidad de las plegarias que, desde luego, no son el acceso excelente al poema.—*B. M.*

DEMETRIO GUTIERREZ ALARCON: *Los toros de la guerra y el franquismo,* Caralt, Barcelona, 1978, 239 páginas.

El juego taurino ha tentado marginalmente a los historiadores, salvo en obras enciclopédicas, tan puntuales como escasas (el caso ilustre es la de José María de Cossío). El resto de la literatura tauromáquica suele ser aritmética erudición o lirismo de opinable gusto, tentado por la presencia mitificadora del casticismo.

Sin embargo, una mirada crítica puede leer en la historia del toreo algunos síntomas definitorios del conjunto histórico español. Tal vez esté por escribirse una sociología del deporte nacional y allí no será difícil encontrarse con las connotaciones políticas de un populismo aristocrático, luego continuadas en las de un tradicionalismo conservador o francamente retrógrado.

Desde luego, en este plano, como en otros, hay excepciones, y deberán contarse en su momento. Entre tanto, libros como el de Alarcón contribuyen, con su incansable trasiego de información, a preparar el campo. El autor rastrea la vida taurina española desde el Alzamiento hasta la muerte de Franco. Le es difícil ocultar su simpatía por el *Ancien Régime,* pero hay que anotar también el constante esfuerzo de objetividad con que se maneja.

Se examinan así los avatares del toreo durante la guerra (mayoría de diestros simpatizantes del franquismo, dificultades para conseguir animales de lidia, movilización de los toreros, intentos de los republicanos por transformar la fiesta taurina en una fiesta de las izquierdas,

cambiando los indumentos tradicionales por otros, de tipo proletario; extinción paulatina de las ganaderías por expropiación, huida o ejecución de sus dueños, y porque el hambre hace sacrificar los animales para comerlos, etc.). Esta crisis, no obstante, no impide la aparición de ciertas estrellas como Antonio Bienvenida y Manolete, lo cual acredita que, más allá de los bandos, el deporte taurino sigue siendo popular y conservando su vigencia. Desde luego, los sectores más ilustrados del bando leal tratarán de abolirlo, clamando contra el tradicionalismo y acusando de fascistas a la mayoría de los toreros en actividad.

También importa el toreo de la inmediata posguerra y la actitud francamente estimulante del gobierno hacia él. La fiesta no falta en cualquier celebración oficial. Las corridas de beneficencia son una de las instituciones del paternalismo franquista. El Caudillo frecuenta el palco de honor en la plaza de Ventas. Esta constante coincide, por paradoja, con una mala situación del juego, sobre todo por la decadencia de las ganaderías. Por ello se impone reglamentar y burocratizar el toreo, y allí van los esfuerzos de otro taurófilo, el ministro Girón de Velasco.

La utilización política de la fiesta está bien vista por Alarcón: «En las plazas no había ya rojos ni falangistas, sino aficionados a la fiesta nacional. Y siempre ha sido buena táctica distraer al pueblo de preocupaciones más importantes, como pueden ser las sociales y políticas, alejándolo en lo posible de oportunidades de crítica, cuando no de conspiración» (pág. 102).

En el ascenso social del torero que pasa de maletilla pobre a millonario y figura del *jet set* también puede leerse uno de los rasgos del populismo. El paradigma es la figura de *El Cordobés,* que logró gozar de cierta privanza por parte de la familia Franco. Es el desclasado que toma partido por la clase poderosa y trata de borrar todo signo estamental de pertenencia a la clase de origen, proclama su apoliticismo y, de hecho, su adhesión a la situación consagrada por el poder. Se convierte, así, en una moralidad engendrada por la sociedad de clases que, por su medio, demuestra cómo las barreras sociales pueden ser franqueadas por el individuo excepcional y cómo el privilegio económico corona al privilegio «natural». El prócer populista es mostrado luego como personaje de identificación de las masas, que pueden vivir la fantasía de su elevación social a través del símbolo socialmente elevado.

El material minuciosamente recogido y ordenado por Alarcón (carrera de los diestros, evolución de las ganaderías, normas legales sobre el toreo, programas anuales de las plazas, etc.) se completa con una bibliografía y una cronología especializadas. — *(BLAS MATAMORO. Ocaña, 209, 14-B, MADRID-24.)*

NOTAS MARGINALES

JESUS ALONSO BURGOS: *Inventario y poemas,* Ediciones Ronda, Barcelona, 1979.

Inventario y poemas nos llega a nuestras manos en su segunda edición; la primera, se nos dice en una breve presentación, fue editada por Ediciones CLA, de Bilbao, el año 1975. Es decir, que entre una y otra existe un espacio de cuatro años, en los cuales «el autor para esta segunda edición, exigente consigo mismo, la haya ampliado añadiendo poemas». Por desconocimiento de la primera edición—cosa que importa solamente a título de información—, no sabemos cuáles son los poemas que han sido agregados a este volumen. Tendríamos que agregar, sí, que es un hecho lamentable el no haber conocido esa primera edición de *Inventario y poemas* en su momento.

Este conjunto de poemas de Jesús Alonso Burgos es un libro lleno de hallazgos en cuanto a su forma de encarar la expresión poética. Existe en él fuera de esta característica, que ya es en sí un valor poco frecuente, la de una evidente sensibilidad en el tratamiento del poema en cuanto a la manera como se hallan tratadas las imágenes, dúctiles y comunicadoras del mensaje que las genera.

En resumen, habría que decir de este libro y de su contenido poético que es un conjunto de sorpresas que lo apartan de la continua y abundante riada de publicaciones de poesía a que nos tiene acostumbrados el deseo incontenible de verse en letras de molde de muchos de nuestros jóvenes poetas. *Inventario y poemas* evidencia una elaboración consciente y lúcida de la comunicación poética.

Alonso Burgos, con anterioridad a la primera edición de *Inventario y poemas,* según nos informa su nota biográfica, ha publicado otro libro, *Las dos orillas,* 1974.—*G. P.*

VLADIMIR HERRERA: *Del verano inculto,* Taberna de Cimbeles, Cuadernos de Escritura, Valencia, 1980.

Del verano inculto es, según nuestro conocimiento, el segundo libro de poesía de Vladimir Herrera; el anterior volumen estaba editado en Perú, tierra de origen de este poeta afincado en España ya largo tiempo. La aparición de su primer libro significó que el nombre de Herrera que-

dara incluido por derecho propio dentro de esa rica cantera de aportaciones expresivas que constituye la actual poesía peruana.

La riqueza de una búsqueda formal que contribuyera al mayor logro de una captación emocional, dotando al poema de una más amplia resonancia formal, fue, entre otras aportaciones, la característica del primer volumen de poesía de Vladimir Herrera. En este último libro que ahora nos preocupa, *Del verano inculto,* y que nos llega en una cuidada edición de Cuadernos de Escritura de Poesía, colección editada por J. Huguet Pascual, Herrera profundiza en la búsqueda inicial de su poesía. Permanece en estos poemas la actitud esencial que personaliza los logros de este poeta en su obra anterior, pero la visión del entorno se ha ido ampliando, abriéndose hacia una captación más nutrida de sonoridades; el ritmo del lenguaje se ha ido haciendo movimiento envolvente de sensaciones; las referencias a las experiencias del poeta se transforma en una actitud que se repliega en sí misma. Es interesante destacar la forma como en estos poemas las imágenes se van creando por una yuxtaposición semántica, creando una polivalencia de sentido.

La validez de la búsqueda de Herrera por una autonomía de su mundo poético cobra fuerza en la medida en que no es un encadenamiento a logros alcanzados, sino que es una dinámica que se renueva en un continuo probar nuevas posibilidades.—*G. P.*

HAROLD ALVARADO TENORIO: *La poesía española contemporánea,* Editorial La Oveja Negra, Bogotá (Colombia).

No cabe la menor duda que el título de este volumen no es el más apropiado a su realidad. Hubiéramos preferido que su significación fuera menos totalizadora, más ajustada a lo que su contenido encierra, ya que los excelentes ensayos que aporta sobre varios significativos poetas españoles contemporáneos se ven desmedrados. Esto es una verdad que no podemos pasar por alto: los cinco nombres que se incluyen en este —volvemos a decirlo—excelente trabajo ensayístico no pueden ser considerados como el conjunto de la actual poesía española. Pero sí como una visión parcial, pero acertada, en cuanto a constituir una visión de las coordenadas expresivas que hoy preocupan a la mayoría de los poetas españoles.

El trabajo parte con un amplio y estructurado prólogo sobre la poesía española titulado «La poesía de la inmediata posguerra». En este apartado de su libro, Alvarado Tenorio nos da una visión más general

del desarrollo de las generaciones que se han producido después de la guerra civil española. Ahora bien, no cabe duda que nos enfrentamos a una visión personal de este mismo desarrollo por la ausencia de nombres que habrían contribuido a una más amplia aproximación al panorama actual de la poesía española de hoy. Si hemos de centrar nuestra atención, los cinco ensayos sobre la poesía de Angel González, J. M. Caballero Bonald, Carlos Barral, Jaime Gil de Biedma y Francisco Brines, se nos hace evidente el rigor con que éstos han sido tratados. Los cinco estudios profundizan en la obra poética de cada uno, entregándonos una serie de importantes aportes para el mayor conocimiento de los poetas tratados.—*G. P.*

CLARA JANES: *Antología personal,* Adonais, Ediciones Rialp, S. A.; Madrid, 1979.

Resulta difícil, en muchas ocasiones, querer dar una idea más o menos real del contenido de un libro cuando en la empresa no contamos sino con unas cuantas líneas, en las cuales malamente puede tener cabida el testimonio de una lectura. Este es el hecho a que nos enfrentamos al pretender dar una idea de la significación expresiva que se encierra en *Antología personal,* de Clara Janés.

No vamos a caer en el tópico de una poesía femenina en cuanto a la poesía de Clara Janés y la poesía española contemporánea. Esto—fuera de ser muchas veces una coartada—es una trampa en la cual no queremos caer. Y no queremos caer por un acto de mínima honradez o posible prevención que nos libere de una mayor objetividad, sino porque enfocar la poesía de Clara Janés desde esta óptica sería un error. En este libro no se dan ninguno de los condicionantes temáticos ni referenciales propicios a incluirla como una poesía femenina, y si nos viéramos forzados a una catalogación de este género tendríamos que reconocer que se incluye dentro de esa poesía grande y vital que, circunstancialmente, ha sido escrita por mujeres. Pero poesía sin más.

Clara Janés ha sido un poeta de hacer lento y soterrado, sin estridencias, pero con un indudable dominio de la expresión y una innegable capacidad de comunicación. Su lenguaje es directo, cotidiano, y en eso radica la sorpresa y la brillantez que emana del conjunto del poema. El poema, lleno de referencias aparentemente subordinadas a la realidad más inmediata, se nos presenta en su totalidad como una acabada ima-

gen de honda resonancia poética. En esta antología personal, Clara Janés reúne parte de sus libros publicados e inéditos, dándonos una idea de sus búsquedas y logros.—*G. P.*

ANA MARIA GAZZOLO: *Contra tiempo y distancia,* Editorial Ausonia, Lima (Perú), 1980.

En verso de una aparente sencillez nos va adentrando en la realidad compleja que sustenta toda experiencia. En este libro de Ana María Gazzolo la esperanza de una comunicación es como la presencia de una búsqueda constante que aúna todos los poemas que lo integran.

Contra tiempo y distancia, más de cuarenta poemas, poemas cortos, breves chispazos que centellean en la entrega de unos instantes emocionales aprehendidos con un mesurado tono de intimidad. En cada uno de los poemas de *Contra tiempo y distancia* existe la evidencia de una voz que se construye en una bien equilibrada síntesis, sin estridencias y sin caer en una apasionada euforia que altere o distorsione ese como sutil candor que se haya en todo el libro. Ana María Gazzolo nos entrega unos versos que parecen ser la resultante de una experiencia amorosa. El sentido general de este libro podría ser la ausencia, una ausencia que pretende ser negada con el recuerdo:

La distancia estalló y se alargó entre
nosotros sorprendiendo nuestra constante
certeza.
Estuvo siempre. Pero a veces tendíamos
puentes por sus partes más estrechas.
La salvamos. La temimos.
La ocultamos. Pero al fin la tuvimos.

Ana María Gazzolo es, con toda seguridad, una de las voces más recientes dentro del contexto de las últimas generaciones de la poesía peruana. En este su primer libro que nos llega acusa una voluntad de búsqueda expresiva que con seguridad será la cantera que nos asegura su continuidad de logros futuros.—*G. P.*

MANUEL SILVA ACEVEDO: *Monte de Venus,* Editorial del Pacífico, Santiago (Chile).

La dispersión producida en los últimos años, y por circunstancias ya bastante conocidas y padecidas, dentro de la poesía contemporánea

chilena, en muchas ocasiones hace difícil conocer en toda su dimensión el panorama de las voces más recientes de la expresión poética de este país. Son ya muchos años de extraterritorialidad los que nos separan del hacer de los poetas ya consagrados y muchos también los que nos privan de conocer en toda su veracidad la producción de aquellos poetas que se han generado lejos del contexto nacional y que, con toda seguridad, cuando llegue el momento de su estudio nos deparan indudables sorpresas en cuanto a los aportes que sus obras supondrán para el desarrollo de la poesía chilena.

Si problemático es para el conocimiento de la poesía chilena la dispersión de sus voces motivadas por el exilio, no menos problemático es el conocimiento, en muchos casos, de lo que se está gestando dentro de Chile en estos momentos. De aquí que sea importante y significativo lo que nos llega. Con *Monte de Venus* nos llega la voz de uno de los poetas más significativos dentro de la más reciente generación de poetas que trabajan dentro de su país.

Monte de Venus es un libro de poemas amorosos, poemas de amor en el más amplio y auténtico sentido que este concepto de la poesía expresa. Manuel Silva Acevedo en este libro da la medida de un acabado dominio de la expresividad poética; abre y cierra puertas sensoriales para mostrarnos, con sabiduría, un mundo emocional. Y este mundo es un universo que nos envuelve y devuelve la fe en el hombre, en su realidad más inmediata, que es la de transferir su realidad interna. Silva Acevedo nos comunica sus emociones en un lenguaje sabiamente elaborado, preciso y amplio.—*G. P.*

JUANA ROSA PITA: *Manual de magia,* Colección Ambito Literario, Barcelona, 1979.

Los libros de poesía con que Rosa Pita ha ido conformando su voz poética no nos son ajenos, ni menos desconocidos. Por diversas circunstancias hemos ido siendo testigos esporádicos de su labor poética. Su voz se ha ido decantando con un sentido claro de búsqueda llena de entrega para la conquista de un auténtico dominio de su expresión.

Manual de magia, su primer libro publicado en España por Ambito Literario, constituye un hito importante dentro del desarrollo poético de Juana Rosa Pita. En este libro se sintetizan una serie de connotaciones poéticas que ya se encontraban como elementos integrantes de su expresión en otros libros por ella publicados, y entre los que habría

que resaltar el dominio de un tono que se mueve entre lo íntimo y lo colectivo. Es decir, que partiendo de unas experiencias personales logra en su poesía abrirse hacia unos contornos que entran en un compromiso de amplios márgenes emocionales. Habiendo leído muchos de sus anteriores libros, *Pan de ...*, por ejemplo, tendremos que reconocer que este libro se nos presenta como el de un más consumado lirismo. Pensamos que pocas veces, salvo los ya conocidos casos dentro de la poesía hispanoamericana, una *poeta* ha llegado a lograr la dimensión de una poesía amorosa como lo ha logrado Juana Rosa Pita en varios de los poemas de los que componen este libro. Es más, estamos seguros de que nuestra afirmación en este sentido es un riesgo, pero lo corremos: estos poemas son un hecho importante que puede ser ampliado a límites mucho mayores por la autora de *Manual de magia.*

En resumen, un hermoso libro, gobernador por la emoción de la comunicación de unas experiencias que dejan de ser personales para hacerse caudal de humanizado decir.—*G. P.*

FERNANDO CRUZ KRONFLY: *Falleba,* Editorial La Oveja Negra, Bogotá (Colombia), 1979.

Es difícil, muchas veces hasta imposible, captar en su totalidad la dimensión de un lenguaje en todo su verdadero alcance, en toda su verdadera significación de una realidad, cuando ésta, no careciendo de valores expresivos, se mantiene en unas preocupaciones puramente esteticistas. Este es, sin duda, uno de los problemas en que han caído muchos de los más recientes narradores no solamente de Hispanoamérica, sino de muchas otras latitudes. La belleza de las imágenes trascienden su propio límite y mueren víctimas de su propia belleza sin lograr darnos el reflejo de su ámbito generador. En otras palabras, el mundo que desearon describirnos. Son los que podríamos denominar las víctimas de un mal entendido sentido de lo que el *boom* ha simbolizado para el desarrollo de la literatura contemporánea.

Cruz Kronfly, en su novela *Falleba,* logra, con una auténtica maestría en el dominio del hecho narrativo, amalgamar con un perfecto equilibrio la riqueza de una prosa que en muchos momentos alcanza un clima poético por la riqueza de sus imágenes, sin que ellas nos obstaculicen el contacto con el contexto vital que nos quiere mostrar. Muy por el contrario, como en los mejores escritores actuales, Cruz Kronfly nos da en su novela una dimensión de acabada mancomunión de elementos textuales, ricos de sentido narrativo y a la vez de una indudable capacidad

de penetración poética en el dominio del lenguaje: dos realidades expresivas que hacen de su novela una obra de acabado contorno.

El autor de *Falleba* quedó integrado al panorama de la literatura colombiana con la publicación de sus cuentos en 1965. La novela que ahora reseñamos no viene sino a confirmar lo que en ese momento valoró la crítica de su país: la aparición de un narrador de indudable valor.—*G. P.*

DAVID ESCOBAR GALINDO: *El guerrero descalzo,* edición del autor, San Salvador (El Salvador).

Una hermosa plaqueta, como siempre suelen serlo las publicaciones de este tipo, en las cuales se suele recoger una reducida cantidad de poemas, o bien un solo poema de extensión más o menos larga. En ésta del poeta salvadoreño David Escobar Galindo nos volvemos a encontrar con una voz ampliamente conocida en el ámbito de la poesía de su país y en el de la poesía sudamericana actual.

El guerrero descalzo es un poema en el que Salvador Galindo nos entrega, fuera de un depurado oficio, la búsqueda de una forma de expresión poética de arquitecturada resonancia emocional que nos transfiere un mundo de imágenes de acabado lirismo, del cual ya este poeta nos ha dado anteriormente muchas pruebas en sus libros publicados. Este poema, o estos poemas, están unidos por un nexo común, que es el encuentro, a través de la imagen, de una interpretación del hombre en sus más directas y significativas motivaciones vitales: sus virtudes y derrotas, en forma más exacta ese aspecto de más consumada derrota que es el poder. Porque el poder corrompe, como la lluvia agoniza en las dunas.

Y el enjambre quimérico
sube por las colinas de la Hélade,
oteando nuestra sombra hacia arriba mientras el saltador
con garrocha se detiene en el aire para siempre.

David Escobar Galindo, que no solamente cultiva la poesía, sino también el ensayo y la narrativa, ha publicado, entre otros libros: *Extraño mundo al amanecer, Destino manifiesto,* Colección Adonais, 1972; *Nudo al alba,* Barcelona, 1977 (poesía). En su obra narrativa podemos mencionar su novela *Grieta en el agua* y su volumen de cuentos *La rebelión de las imágenes.—GALVARINO PLAZA (Fuente del Saz, 5, 3.º, B. MADRID-16. ESPAÑA).*

EN POCAS LINEAS

BLAS MATAMORO: *Diccionario privado de Oscar Wilde.* Ed. Altalena, Madrid.

Tal vez no quiso ser otra cosa que un arquetipo y sin duda lo consiguió, pese a no haber creído demasiado profundamente en su obra. Wilde fue en cambio la muestra extrema de lo que el puritanismo victoriano podría provocar como contrapeso de una cultura encerrada en sí misma, codificada en base a la hipocresía y, por tanto—desde la óptica contemporánea—, falsa.

En un mundo donde las buenas maneras indicaban el toque distinguido, las ejerció hasta la exasperación; en un medio atormentado por la moda se encargó de modificar sus reglas, de inventarla; en una sociedad constreñida por una severa represión sexual, intentó liberarse y quebrantar las normas. Sin embargo, era él también un victoriano y consciente o inconscientemente hizo lo necesario para ser castigado. Con imprudencia presentó una denuncia contra el marqués de Queensberry, padre de su joven amante Alfred Douglas, quien en su club privado le había dejado un sobre con la inscripción: «A Oscar Wilde, que alardea de sodomita». El resultado fue que el impulso le costó afrontar dos procesos públicos y una condena a prisión. El *dandy* mimado de la sociedad inglesa (al comenzar el juicio se retiró de cartel *La importancia de llamrse Ernesto,* estrenada días antes) pasó a convertirse en chivo expiatorio. «El hombre excepcional—explica Matamoro en el prólogo—recibió un traje anónimo de preso y un número que borraba su nombre otrora mágico. Las bellas manos del *dandy* fueron encadenadas y sumidas en tareas oscuras y dolorosas. Y, para colmo de la parábola, el griego anacrónico no reclamó su derecho al placer y a la prohibición. Todo lo contrario: aceptó su destino como el castigo merecido por tanto pecado. Despojado de sus corbatas y sus bastones, el *dandy* mostraba su verdadera condición de puritano arrepentido.»

En este *Diccionario,* Matamoro ha agrupado definiciones, epigramas, *boutades* y desplantes de Wilde, según su temática. El autor de *El retrato de Dorian Grey* era absoluto en sus opiniones. La seguridad de sus juicios era parte de su juego intelectual: el *dandy* no podía ser dubitativo y esa firmeza se advierte en todas y cada una de sus frases siempre ingeniosas, muchas veces brillantes y por lo general envueltas en burlona ironía. Pese a ello, alguna vez deslizó: «Prefiero no definir. Definir es limitar». Pero como tantas veces la frase era sólo el ropaje de una ideología cuyas auténticas líneas surgen de la lectura total de

sus obras, y que ahora pueden entresacarse con más comodidad a lo largo de esta selección. Aquí se encuentra a un hombre que fingió ser superficial y fue más profundo de lo que indica una lectura epidérmica y que jugó a la transgresión para pedir después ser castigado. Acaso porque quería saber qué contenían ambas caras de la moneda. «No hubo ningún placer que yo no gozase. Arrojé la perla de mi alma en una copa de vino. Descendí al son de la flauta y me alimenté de miel. Más, el continuar esa vida hubiera sido una equivocación, pues entonces mi vida hubiera quedado incompleta, y era preciso seguir avanzando. También la otra mitad del jardín reservábame sus secretos», confesó casi al fin de su vida.—*H. S.*

JOSEFINA MANRESA: *Recuerdos de la viuda de Miguel Hernández*. Ed. de la Torre. Madrid, 1980.

De entre las varias biografías dedicadas a la figura del poeta de Orihuela, ninguna es al mismo tiempo menos pretenciosa y más entrañable. Se inicia con la sencillez de una charla. «Me estuvo pretendiendo Miguel desde el año 1933 hasta el 27 de septiembre del 34. Pasaba varias veces por la puerta del taller de la calle Mayor, de Orihuela, donde yo trabajaba de modista. Siempre llevaba papeles, entonces trabajaba en la Notaría de don Luis Meseres. Miraba hacia dentro del taller y me di cuenta de que me miraba a mí». Y a lo largo de sus páginas Josefina Manresa cuenta paso a paso, salpicando detalles menudos, su relación con Miguel.

Pero no es sólo el aspecto doméstico e íntimo el que toca el libro; Josefina Manresa también describe—al hablar de su propia infancia, de su familia—un cuadro ingenuo pero fresco de la sociedad española de aquellos años en los que la miseria era una terca compañía en la vida de los pequeños pueblos de la Península.

En un estilo directo, sin adornos literarios de ninguna especie y con habilidad para narrar, Josefina Manresa cuenta con pudor, casi con timidez, sus recuerdos. Si se piensa que se casaron en plena guerra y que a su terminación Miguel comenzó su peregrinar por las cárceles, se comprende que es muy poco el tiempo que pasaron juntos. Sin embargo, fue suficiente para que ese amor cubriera, superara, el lógico rencor hacia algunos hombres—o al menos hacia el destino—que ella pudo sentir y que podría haberse derramado en estas páginas. Sin embargo, no hay en el libro rastros de resentimiento, sino de contenido dolor. Las únicas

tibias muestras de encono se advierten cuando se refiere a ciertas deformaciones de datos biográficos o de poemas originales que en alguna edición aparecieron levemente deformados.

El volumen incorpora fragmentos de cartas—algunas desconocidas—enviadas por Miguel en distintos momentos a Josefina, y también varias fotografías inéditas. Un texto de lectura obligatoria para los muchísimos devotos del autor de *Perito en Lunas*.—*H. S.*

CARLOS VILLAGRA MARSAL: *Guarania del desvelado*. Ed. Losada. Buenos Aires (Argentina), 1979.

Autor de una novela que alcanzó en su país varias ediciones: *Mancuello y la perdiz*, Carlos Villagra Marsal, nacido en Asunción del Paraguay en 1932, se desempeña como profesor universitario y es un erudito conocedor de la poesía popular en idioma guaraní, tema sobre el cual se encuentra preparando un vasto trabajo desde hace algunos años.

Su *Guarania del desvelado* está compuesta por veinte poemas, seleccionados de entre su producción escrita desde 1954 hasta 1978. Esta veintena de trabajos resulta suficiente para mostrar una obra que si bien evidencia una mayor madurez por el paso del tiempo (según puede advertirse al analizar las fechas de los poemas), no parece haber sufrido grandes saltos temáticos. Desde un principio se manifiestan algunos denominadores comunes que no varían con los años: el regusto por la musicalidad de las palabras, un firme manejo de la forma y la presencia de la problemática paraguaya. Otro elemento digno de tener en cuenta lo marca la utilización del fraseo, de la cadencia guaraní dentro del marco lingüístico del castellano. Y aunque no existan—salvo ejemplos aislados—vocablos guaraníes, el tono y la acentuación revelan, denotan, la influencia del bilingüismo en la obra de Villagra Marsal.

En los poemas de los primeros años—y como suele ocurrir entre los poetas paraguayos de los últimos treinta años—se advierte la influencia de ese gran poeta que es Elvio Romero; luego, y aunque sin renegar de esa línea, Villagra se afirma en un tono propio, pariente de la mejor poesía joven de Latinoamérica. Ese clima tiene su nota más alta en el poema que da título al libro, suerte de memoria y balance de la biografía del autor, enumerativo y por momentos caótico, pero que al mismo tiempo es también la revisión de la historia de toda una generación americana marcada por la represión, la búsqueda de una identidad nacional (que es también continental) y la esperanza en el futuro.

Los nombres, las experiencias, las lecturas que surgen del poema, junto con otros elementos formales que pueden rastrearse también en otros autores latinoamericanos contemporáneos, no hacen más que facilitar la identificación lector-autor. Incluso podría agregarse que algunas líneas de su poema *El desterrado,* escrito en 1960, parecen haber sido escritas (o al menos son válidas) para el actual y numeroso exilio latinoamericano: «Yo necesito / volver allá, / donde colman de duelo / el cuenco de las madres, / donde llenan de sal nuestras heridas. / ... Precisamente quiero / volver allá, / porque todos sabemos / que cuanto más ciega sea / la sombra que soporta la patria, / más cercano estará / a punto de asomarse / el resplandor seguro, / el goce incontenible de la madrugada».

A partir de *Guarania del desvelado* será imposible referirse a la nueva poesía paraguaya sin mencionar el nombre de Villagra Marsal. Un hecho sin duda inusual si se tiene en cuenta que hasta ahora no había reunido su poesía en libro.—*H. S.*

AURORA DE ALBORNOZ y JULIO RODRIGUEZ LUIS: *Sensemayá: La poesía negra en el mundo hispanohablante.* Ed. Orígenes. Colección Asomante de Poesía. Madrid, 1980.

«Hacia 1925—explican los autores—varios poetas de varias nacionalidades se acercan al mismo tiempo al tema negro, respondiendo a la llamada de una realidad apenas explotada artísticamente y cuyo interés para ellos mismos es muy posible que se les hiciese evidente a través del que despertó en artistas y antropólogos en Africa negra, junto con el éxito, hacia esos mismos años, del jazz, de los *spirituals* o cantos religiosos de los negros norteamericanos y el surgimiento en los Estados Unidos de un movimiento artístico negro.»

Hasta ese momento el tema sólo había constituido un exotismo, un elemento utilizado para crear situaciones humorísticas mediante la deformación caricaturesca del castellano incorrecto que se ponía en boca de los hombres de color o—en algunos casos—para señalar lo demoníaco: la pigmentación de la piel se interpretaba como sinónimo de fealdad moral. Hacia el siglo XV, como resultado del contacto con Africa a través del mercado de esclavos, el negro comienza a surgir tímidamente como tema en la poesía. Luego, en el siglo XVI, el negro aparece en el teatro. «En la vasta obra de Lope de Vega—explican Albornoz y Rodríguez Luis—abundan los personajes negros, desde criados y graciosos

hasta protagonistas serios que se expresan en perfecto castellano.» Tampoco fueron ajenos al tema negro Cervantes en *El celoso extremeño,* Lope de Rueda y Góngora. Pero los antecedentes inmediatos de la poesía teñida de elementos afros aparecerán recién en el siglo XIX. La explosión literaria habrá de producirse a partir de la publicación de poemas negros por Alfonso Camín y Felipe Pichardo Moya en 1925, con los cuales se inicia una línea que continuaría Palés Matos con *Pueblo negro* al año siguiente, y luego con trabajos del uruguayo Ildefonso Pereda Valdés, del cubano Nicolás Guillén (seguramente el nombre más difundido) o del dominicano Manuel del Cabral.

La amplia antología desde los mencionados autores de la Edad de Oro hasta una nutrida cantidad de anónimos de los siglos XVII y XIX, para continuar con nombres como Greto Ganja (quien define a la mulata: «Es un compuesto de todo, / es entre hereje y cristiana, / es como su misma piel, / entre negra y entre blanca / es lo mismo que la trucha / que fluctúa entre dos aguas; pulga que quieta atormenta, / y pacífica si salta»), Manuel Atanasio Fuentes, Manuel Cabrera Paz, José Martí, Rubén Darío («¿Conocéis a la negra Dominga? / Es retoño de café y mandinga, es flor de ébano henchida de sol. / Ama el ocre y el rojo y el verde, / y en su boca que besa y que muerde / tiene el ansia del beso español»), José Juan Tablada («La mulata de ébano / Mece en una canción / Como en fácil hamaca / Su candor animal. / Y abre su faz lustrosa / De anona tropical / La miel de una sonrisa / Granizo y bermellón»), Luis Cané («Toda vestida de blanco, / almidonada y compuesta, / en la puerta de su casa / estaba la niña negra. / ... Las otras niñas del barrio / jugaban en la vereda; / las otras niñas del barrio / nunca jugaban con ella»), Juan Ramón Jiménez, Alejo Carpentier, Ramón Guirao, José Antonio Portuondo, Pablo Neruda (con el poema *El viento sobre Lincoln),* Jorge Carrera Andrade, Jorge Guillén («Era un hermoso adolescente oscuro. / ... Y llegaron los blancos. Le raptaron. / Y perdió en un instante, de repente, / lo que era y poseía: su persona. / Fue desde entonces cosa. La vendieron. / Blancos civilizados, sí, cristianos»), Federico García Lorca, Rafael Alberti («Negro, da la mano al blanco. / Blanco, da la mano al negro. / Mano a mano, que Cuba no es del cubano, / que es del norteamericano»), Pablo Antonio Cuadra, Manuel del Cabral, Miguel Otero Silva, Luis Pales Matos, Nicolás Guillén y Emilio Ballagas con un muestrario generoso de poemas, para terminar con autores más recientes como Pablo Armando Fernández, Félix Grande, Miguel Barnet o Nancy Morejón.—*H. S.*

MARIA TERESA LEON: *El soldado que nos enseñó a hablar.* Ed. Altalena. Madrid, 1979.

A mitad de camino entre la biografía novelada y la narración infantil sobre bases más o menos verídicas, María Teresa León brinda una vida de Miguel de Cervantes factible, sin pretensiones eruditas ni demasiada preocupación por el rigor histórico. Sin embargo, el lector cierra el volumen con la sensación de que todo lo que le ha sido narrado pudo suceder realmente en la vida del autor del *Quijote.*

Idealizada, despojada de elementos excesivamente dramáticos, la sucesión de desgracias que caracterizó la agitada biografía de Cervantes está mostrada con la placidez de un añejo relato de abuelas. Ni las sucesivas cárceles en Argel y Sevilla, ni sus constantes dificultades económicas que lo acosaban, ni sus desventuras sentimentales, ni su persistente soledad adquieren para María Teresa León otra importancia que las de meras anécdotas al compararlas con la magnitud del libro que habría de escribir. Y cada uno de esos golpes aparecen en la historia personal de Cervantes como simples elementos para forjar una experiencia que sólo adquiere sentido al ser descrita en el *Quijote.*

La sencillez del estilo de María Teresa León impulsa al lector a no abandonar el libro hasta el punto final. Un volumen que además posee una impecable presentación y está ilustrado por quienes son en este momento dos de los mayores artistas plásticos de la Argentina: Carlos Alonso y Oscar Mara, cuyos trabajos superan en mucho los habituales complementos gráficos a los que suele recurrir el mundo editorial.—*H. S.*

RODOLFO E. BRACELI: *Don Borges, saque su cuchillo porque he venido a matarlo.* Ed. Galerna. Buenos Aires, 1979.

«Que no entren, que no se metan en este libro los *fanáticos adoradores* de Borges. Que no entren, que no se metan en este libro los *fanáticos insultadores* de Borges.» Con esta advertencia el mendocino Rodolfo Braceli *(Pautas eneras, El último padre)* estudia, analiza la obra de su compatriota desde una óptica original. Aunque pueda parecer dudoso, dado el aluvión de títulos que se derraman anualmente sobre la obra del autor de *Ficciones,* el planteo de Braceli es inédito. Mezcla el reportaje periodístico con la ficción y el ensayo partiendo de la premisa de que no existen dos Borges (tal como él lo preconiza), sino tres. El tercero, el «inquilino atroz», como lo denomina Braceli, es el que lo

lleva—muchas veces por aburrimiento, otras por humor o por pura vanidad—a responder a las más insólitas entrevistas periodísticas, tratando de sorprender al interlocutor con frases ingeniosas. Frases que, en más de una oportunidad, lo han llevado a pronunciar las más abominables barbaridades.

«Borges, arrinconado por la vejez, por la ceguera, por su ignorancia de los sabores más elementales del mundo, se aburre magistralmente. Este aburrimiento—arriesga Braceli—es el abono, el caldo de cultivo donde prospera el simulador de infamias.»

Para edificar el libro, Braceli fragua encuentros con Borges que, aunque inexistentes en la realidad, pudieron haber ocurrido teniendo en cuenta las respuestas a otras entrevistas. Supone que le lee poemas y que le cuenta narraciones de neto cuño borgeano de cuchilleros profesionales del coraje en las que Braceli deliberadamente trata de imitar los tics del maestro, y lo consigue.

El resultado es un libro cálido y al mismo tiempo no carente de agudezas críticas. El homenaje de un admirador literario que deplora que Borges se ensañe consigo mismo en forma cotidiana creando una imagen deformada de su personalidad y, por tanto, de su obra, ya que muchos conocen más lo que dice en la prensa que lo que ha escrito en sus libros.

Seguramente el mérito de este trabajo sea el de intentar explicar la realidad borgeana mediante un sistema irreal. El método no se equivoca. Más allá del humor, de la ironía constante, *Don Borges*... encierra más de una hipótesis válida, expresada de forma tal que la erudición se burla de sí misma.—*HORACIO SALAS (López de Hoyos, 462, 2.°, B. MADRID-33).*

LECTURA DE REVISTAS

TEXTO CRITICO

Publicada en Veracruz (México) bajo la dirección del crítico uruguayo Jorge Ruffinelli, ha llegado a su entrega número doce demostrando una calidad que se ratifica en cada número con sumarios que recogen trabajos de gran homogeneidad. Su metodología de reunir tres o cuatro ensayos sobre un tema hace que en cada número existan una suerte de profundización monográfica sobre determinados autores.

En el número doce aparecen: la primera narración de Augusto Roa Bastos: «Lucha hasta el alba». «Este cuento, el primero que escribí—explica su autor—, quedó perdido y olvidado durante más de una treintena de años. Durante esos años, de seguro no inocente, dudé incluso que lo hubiese escrito alguna vez.» El texto restaurado ahora por Roa es —además de un excelente trabajo—la prueba que desde el inicio de su actividad literaria lo han preocupado las mismas obsesiones. De paso estas páginas ayudan a los eruditos en la obra del creador de *El trueno entre las hojas* a completar el rompecabezas.

A ese cuento le sigue un trabajo de Peter Turton: «*Yo el supremo»:* una verdadera revolución novelesca». Se destacan además en el variado sumario los ensayos de Jorge Ruffinelli: «El trópico sensual de Rogelio Sinán»; de Renato Prada Oropeza: «La literatura política de Augusto Céspedes»; de Pedro Lastra: «Relectura de *Los raros»;* de Cathy L. Jrade: «Las creencias ocultistas y el sincretismo filosófico de Rubén Darío», y del chileno Oscar H. Hahn un excelente trabajo sobre la cursilería, pero específicamente aplicada al estudio del poeta uruguayo Julio Herrera y Ressig.

Completa la entrega una sección de reseñas críticas.

Redacción de *Texto crítico:* Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias de la Universidad Veracruzana. Apartado Postal 369. Xalapa. Veracruz (México).

ESCANDALAR

Dirigida por el poeta y crítico Octavio Armand, la revista se ha hecho en poco tiempo un espacio entre las publicaciones literarias editadas en castellano en los Estados Unidos.

En el número cuatro del segundo volumen se incluyen: tres poemas del argentino Edgar Bayley, un poeta que aún no ha logrado el reconocimiento crítico que su obra merece; de Bernard Malamud: «Las vidas de Dubin»; de Fernando Savater: «Sobre la llamada manipulación del hombre»; de Valery Larbaud: «Poesías de A. O. Barnabooth»; un texto narrativo del venezolano Salvador Garmendia: «El comienzo perfecto de un día feliz»; de Tamara Kamenszain: «Cuatro poemas»; de Umberto Eco: «El hombre intensional contra el hombre extensional/Un diálogo difícil»; dos cuentos de Julio Garmendia; del director de la revista: «Robert Morris: espejismo, especulación y cuatro textos críticos»; de Mario Vargas Llosa: «El tordo fugitivo», sobre el libro *Las nuevas comarcas* del poeta peruano Juan Gonzalo Rose; «La pasión

de Carlos Fuentes», firmado por José Miguel Oviedo; un ensayo de Juan Antonio Vasco sobre *Bicéfalo,* de Juan Calzadilla, y un breve trabajo de José Antonio Millán sobre *Magia cotidiana,* de André Bretón.

Redacción de *Escandalar:* 40 — 40 Hampton St. Elmhurst. N.Y. 11373. USA.

CULTURA

En su primer número, publicado hace poco más de un año y medio, la revista *Cultura,* editada por el Banco Central del Ecuador, en la ciudad de Quito, manifestaba su intención de «ser vínculo apto para agitar ideas y favorecer el conocimiento de estudios, investigaciones y creaciones artísticas que, muchas veces, no llegan al público por razones de carácter económico».

A lo largo del tiempo transcurrido, y con cuatro números aparecidos, *Cultura* ha demostrado una gran amplitud temática que abarca dede la historia a la poesía y desde la narrativa a la antropología y la ciencia política, en trabajos de excelente nivel académico.

En el balance de las actividades desarrolladas hasta el presente por la revista se explica: «El Banco Central no se ha equivocado al entrar en campos como la investigación histórica y antropológica, o el fomento de la cultura sobre todo entre las capas campesinas. La experiencia ha enseñado cuán profunda es la coherencia de las tres áreas: investigativa, cultural y económica; y solamente espíritus que no ven más allá de las apariencias pueden cuestionar la incursión del Banco Central en campos que no cuadran con la estrecha y extranjera noción del Banco Central que nos impusieron desde fuera y en forma tan despectiva como las últimas investigaciones del mismo Banco Central del Ecuador están poniendo en claro».

En este cuarto número se agrupan trabajos sobre la filosofía y la historia de las ideas en Ecuador desde el siglo XVI; un extenso ensayo sobre la poesía de Euler Granda firmado por Rafael Arias; un ensayo sobre «La superstición en la narrativa de Estupiñán Bass», uno de los autores fundamentales en lo referente al tema de la negritud, y, por último, una aproximación a la estructura de poder en El Ecuador actual, de Patricio Moncayo.

También merecen destacarse un trabajo de José Pereira sobre «Multilingüismo y educación bilingüe en el oriente ecuatoriano», una nota sobre lo histórico-cultural de la etnomusicología de Inés Muriel y una

amplia sección bibliográfica, además de un «Catálogo de libros de filosofía en El Ecuador».

Redacción de *Cultura:* Centro de Investigación y Cultura del Banco Central del Ecuador. Quito (Ecuador).

BOLETIN NICARAGÜENSE DE BIBLIOGRAFIA Y DOCUMENTACION

Esta veterana publicación de la Biblioteca del Banco Central de Nicaragua ha experimentado—como era de esperarse—una transformación adecuada a los nuevos tiempos que se viven en aquel país centroamericano.

En su número 31, correspondiente a septiembre-octubre de 1979, y con la dirección del ensayista Jorge Eduardo Arellano, el Boletín cobija un variado sumario, cuya parte central está dedicada a la figura del poeta Ernesto Cardenal, con trabajos de real importancia para los estudiosos del autor de *Oráculo sobre Managua.* Componen este capítulo de la revista: «Viejos y nuevos poemas de Ernesto Cardenal», de José Miguel Oviedo; «Ernesto Cardenal: de Granada a Getshemany (1925-1957)», firmado por el director de la revista; también a Arellano corresponde la responsabilidad de una amplia bibliografía sobre dicho autor. Completan esta suerte de monográfico cardenaliano una larga entrevista aún inédita efectuada sobre la base de las preguntas formuladas en 1971 por los estudiantes de Letras de La Habana, que lleva una introducción de Paul W. Borgeson, y, por último, un ensayo de Juan P. Magunagoicoechea: «Iniciación poética en los *Epigramas*».

También se recogen dos viejos artículos aparecidos en la prensa española en apoyo a la gesta de Augusto Sandino a fines de la década de los veinte, un artículo sobre la numismática en Nicaragua de Guillermo de la Rocha y un texto de Emilio Rodríguez Demorizi: «Martí y la patria de Darío».

Redacción de *Boletín Nicaragüense de Bibliografía y Documentación:* Banco Central. Apartado 2.252. Managua (Nicaragua).

Cuadernos Hispanoamericanos

HOMENAJE A RAMON MENENDEZ PIDAL

NUMEROS 238-240 (OCTUBRE-DICIEMBRE DE 1969)

COLABORAN

Francisco R. ADRADOS, Manuel ALVAR, Charles V. AUBRUN, Antonio María BADIA MARGARIT, Manuel BALLESTEROS GAIBROIS, Berthold BEINERT, Francisco CANTERA BURGOS, José CASO GONZALEZ, José CEPEDA ADAN, Franco DIAZ DE CERIO, Antonio DOMINGUEZ ORTIZ, Miguel de FERDINANDY, Manuel FERNANDEZ ALVAREZ, Antonio GRACIA Y BELLIDO, José María LACARRA, Rafael LAPESA, Fernando LAZARO CARRETER, Raimundo LAZO, Pierre LE GENTIL, Jean LEMARTINEL, José LOPEZ DE TORO, Francisco LOPEZ ESTRADA, marqués DE LOZOYA, José Antonio MARAVALL, Antonio MARONGIU, Felipe MATEU Y LLOPIS, Enrique MORENO BAEZ, Ciríaco PEREZ BUSTAMANTE, Matilde POMES, Bernard POTTIER, Juan REGLA, José Manuel RIVAS SACCONI, Felipe RUIZ MARTIN, Ignacio SOLDEVILLA DURANTE, Luis SUAREZ FERNANDEZ, barón DE TERRATEIG, Antonio TOVAR, Luis URRUTIA, Dalmiro DE LA VALGOMA, José VIDAL y Francisco YNDURAIN

670 pp., 450 ptas.

Cuadernos Hispanoamericanos

HOMENAJE A GALDOS

NUMEROS 250-252 (OCTUBRE-ENERO DE 1971)

COLABORAN

José Manuel ALONSO IBARROLA, Andrés AMOROS, Juan Bautista AVALLE ARCE, Francisco AYALA, Mariano BAQUERO GOYANES, Josette BLANQUAT, Donald W. BIETZNICK, Carmen BRAVO-VILLASANTE, Rodolfo CARDONA, Joaquín CASALDUERO, Gustavo CORREA, Fernando CHUECA, Albert DEROZIER, Peter EARLE, Willa ELTON, Luciano GARCIA LORENZO, José GARCIA MERCADAL, Gerald GILLESPIE, Luis S. GRANJEL, Jacinto Luis GUEREÑA, Germán GULLON, Ricardo GULLON, Leo HOAR, E. INMAN FOX, Antoni JUTGLAR, Olga KATTAN, José María LOPEZ PIÑERO, Vicente LLORENS, Salvador DE MADARIAGA, Emilio MIRO, André NOUGUE, Walter PATTISON, Juan Pedro QUIÑONERO, Fernando QUIÑONES, Robert RICARD, Ramón RODGERS, Jorge RODRIGUEZ PADRON, Mario E. RUIZ, Enrique RUIZ FORNELLS, Pierre SALLENAVE, Juan SAMPELAYO, José SCHRAIBMAN, Carlos SECO, Rafael SOTO VERGES, Daniel SANCHEZ DIAZ y Jack WEINER

780 pp., 450 ptas.

Cuadernos Hispanoamericanos

HOMENAJE A DAMASO ALONSO

NUMEROS 280-282 (OCTUBRE-DICIEMBRE DE 1973)

COLABORAN

Ignacio AGUILERA, Francisca AGUIRRE, Vicente ALEIXANDRE, Manuel ALVAR, Manuel ALVAR EZQUERRA, Elsie ALVARADO, Elena ANDRES, José Juan ARROM, Eugenio ASENSIO, Manuel BATAILLON, José María BERMEJO, G. M. BERTINI, José Manuel BLECUA, Carlos BOUSOÑO, Antonio L. BOUZA, José Manuel CABALLERO BONALD, Alfonso CANALES, José Luis CANO, Gabriel CELAYA, Carlos CLAVERIA, Marcelo CODDOU, Pablo CORBALAN, Victoriano CREMER, Raúl CHAVARRI, Andrew P. DEBICKI, Daniel DEVOTO, Patrick H. DUST, Rafael FERRERES, Miguel J. FLYS, Ralph DI FANCO, José GARCIA NIETO, Ramón de GARCIASOL, Valentín GARCIA YEBRA, Charlynne GEZZE, Félix GRANDE, Jacinto Luis GUEREÑA, Hans Ulrich GUMBRECHT, Matyas HORANYI, Hans JANNER, Luis JIMENEZ MARTOS, Pedro LAIN, Rafael LAPESA, Francisco LOPEZ ESTRADA, Leopoldo de LUIS, José Gerardo MANRIQUE DE LARA, José Antonio MARAVALL, Oswaldo MAYA CORTES, Enrique MORENO BAEZ, José MORENO VILLA, Manuel MUÑOZ CORTES, Ramón PEDROS, J. L. PENSADO, Galvarino PLAZA, Alberto PORLAN, Fernando QUIÑONES, Jorge RAMOS SUAREZ, Stephen RECKERT, Jorge RODRIGUEZ PADRON, Luis ROSALES, Fanny RUBIO, Francisco SANCHEZ CASTAÑER, Miguel de SANTIAGO, Leif SLETSJOE, Rafael SOTO VERGES, Eduardo TIJERAS, Manuel VILANOVA, José María VIÑA LISTE, Luis Felipe VIVANCO, Francisco YNDURAIN y Alonso ZAMORA VICENTE

730 pp., 450 ptas.

Cuadernos Hispanoamericanos

HOMENAJE A JUAN CARLOS ONETTI

NUMEROS 292-294 (OCTUBRE-DICIEMBRE DE 1974)

COLABORAN

Francisca AGUIRRE, Fernando AINSA, Leticia ARBETETA, Armand F. BAKER, José María BERMEJO, Antonio L. BOUZA, Alvaro, Fernando y Guido CASTILLO, Enrique CERDAN TATO, Jaime CONCHA, José Luis COY, Juan Carlos CURUTCHET, Raúl CHAVARRI, Josep CHRZANOWSKI, Angela DELLEPIANE, Luis A. DIEZ, María EMBEITA, Jesús FERNANDEZ PALACIOS, José Antonio GABRIEL Y GALAN, Joaquín GALAN, Juan GARCIA HORTELANO, Félix GRANDE, Jacinto Luis GUEREÑA, Rosario HIRIART, Estelle IRIZARRY, Carlos J. KAISER, Josefina LUDMER, Juan Luis LLACER, Eugenio MATUS ROMO, Eduardo MILAN, Darie NOVACEANU, Carlos Esteban ONETTI, José OREGGIONI, José ORTEGA, Christian de PAEPE, José Emilio PACHECO, Xavier PALAU, Luis PANCORBO, Hugo Emilio PEDEMONTE, Ramón PEDROS, Manuel A. PENELLA, Rosa María PEREDA, Dolores PLAZA, Galvarino PLAZA, Santiago PRIETO, Juan QUINTANA, Fernando QUIÑONES, Héctor ROJAS HERAZO, Guillermo RODRIGUEZ, Jorge RODRIGUEZ PADRON, Marta RODRIGUEZ SANTIBAÑEZ, Doris ROLFE, Luis ROSALES, Jorge RUFFINELLI, Gabriel SAAD, Mirna SOLOTEREWSKI, Rafael SOTO, Eduardo TIJERAS, Luis VARGAS SAAVEDRA, Hugo J. VERANI, José VILA SELMA, Manuel VILANOVA, Saúl YURKIEVICH y Celia de ZAPATA

750 pp., 450 ptas.

Cuadernos Hispanoamericanos

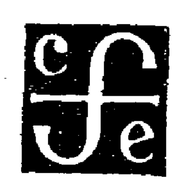
HOMENAJE A OCTAVIO PAZ

NUMEROS 343-344-345 (ENERO-MARZO DE 1979)

COLABORAN

Jaime ALAZRAKI, Laureano ALBAN, Jorge ALBISTUR, Manuel ANDUJAR, Octavio ARMAND, Pablo del BARCO, Manuel BENAVIDES, José María BERMEJO, José María BERNALDEZ, Alberto BLASI, Rodolfo BORELLO, Alicia BORINSKY, Felipe BOSO, Alice BOUST, Antonio L. BOUZA, Alfonso CANALES, José Luis CANO, Antonio CARREÑO, Xoan Manuel CASADO, Francisco CASTAÑO, Antonio COLINAS, Gustavo CORREA, Edmond CROS, Alonso CUETO, Raúl CHAVARRI, Eugenio CHICANO, Luys A. DIEZ, David ESCOBAR GALINDO, Ariel FERRARO, Joseph A. FEUSTLE, Félix Gabriel FLORES, Javier GARCIA SANCHEZ, Carlos García OSUNA, Félix GRANDE, Jacinto Luis GUEREÑA, Eduardo HARO IBARS, José María HERNANDEZ ARCE, Graciela ISNARDI, Zdenek KOURIM, Juan LISCANO, Leopoldo de LUIS, Sabas MARTIN, Diego MARTINEZ TORRON, Blas MATAMORO, Mario MERLINO, Julio MIRANDA, Myriam NAJT, Eva Margarita NIETO, José ORTEGA, José Emilio PACHECO, Justo Jorge PADRON, Alejandro PATERNAIN, Hugo Emilio PEDEMONTE, Galvarino PLAZA, Vasko POPA, Juan Antonio PRENZ, Fernando QUIÑONES, Jorge RODRIGUEZ PADRON, Marta RODRIGUEZ SANTIBAÑEZ, Gonzalo ROJAS, Manuel RUANO, Horacio SALAS, Miguel SANCHEZ-OSTIZ, Gustavo V. SEGADE, Myrna SOLOTOREVSKY, Luis SUÑEN, John TAE MING, Augusto TAMAYO VARGAS, Pedro TEDDE DE LORCA, Eduardo TIJERAS, Fernando de TORO, Albert TUGUES, Jorge H. VALDIVIESO, Hugo J. VERANI, Manuel VILANOVA, Arturo del VILLAR y Luis Antonio de VILLENA.

792 páginas, 600 ptas.



PROXIMAMENTE:

GONZALO NAVAJAS: *Lenguaje y mimesis: la teoría de la ficción estructuralista.*

MOISE EDERY: *El rito del temor a la muerte en Unamuno.*

OTILIA LOPEZ FANEGO: *Montaigne y los librepensadores franceses del siglo XVII.*

WILFREDO CASANOVA: *La casa y los valores de la intimidad en «El Lazarillo».*

ANTONIO HERNANDEZ: *Dogmática menor.*

VICENTE BATTISTA: *La gente sabría que el templo estaba cantando.*

HEBE M. CAMPANELLA: *«La mujer rota» en la novelística de María Angélica Bosco.*

PRECIO DEL NUMERO 361/62

300 PESETAS


EDICIONES
MUNDO
HISPANICO